



● مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت ● صدر العدد الأول في أبريل 1966

● العدد 429 أبريل 2006

"العقد" الرابع على جيد البيان

عبدالله خلف

دور الأسطورة في المتخيل السردي

د. شادية شقروش

عوالم روائية في قصص محمد الشارخ

محمد بسام سرميني

جماليات سرد "الموت" عند عبده خال

د. الرشيد بوشعير

الأسطورة والتناص في شعر البياتي

د. أحمد طعمة حلبي

معالم في الفلسفة الفرنسية المعاصرة

د. الزواوي بغوره

عن أي شاعرة أتحدث؟

د. هيفاء السنعوسي

الشعر: عيني عليك حبيبي

د. سالم عباس خدادة

القصة: غصة

سليمان داود الحزامي

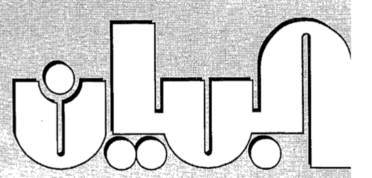
المسرح: المقاربة السيميائية في النقد المسرحي

د. محمد التهامي العماري

البيان

مجلة شهرية أدبية فكرية تصدرها رابطة الأدباء الكويتيين - العدد الأول - ابريل ١٩





العدد 429 أبريل 2006

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(429) April - 2006



Al Bayan

Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602



واجتازت البيان أربعين عاماً من عمرها

بقلم: عبدالله خلف

ختمت مجلة "البيان" العقد الرابع من عمرها ولازالت تخطو بعون الله خطوات إلى الأمام .. وبعد مسيرة الأربعين عاماً تركت مرجعاً للمكتبة العربية استقطبت فيه الأقلام المحلية وكتّاب العالم العربي على دأب الإصدارات السابقة لها واللاحقة.. وشعارها البحث عن الكتابات التي ترفع من شأن الثقافة والفكر والأدب بعيداً عن النظرة الإقليمية والمحلية..

لازلتُ أتذكّر تلك البشرى التي تلقيتها من الزميل الدكتور خليفة الوقيان في مطلع عام ١٩٦٦ والتي أخبرنا فيها اعتزام رابطة الأدباء على إصدار مجلة أدبية وثقافية لها، بعد مرور عام واحد على تأسيس الرابطة في يناير عام ١٩٦٥ واستقطب الدكتور خليفة وهيئة التحرير وبقية الأعضاء الأقلام المحلية والعربية فكان مولد "البيان" في الشهر الرابع (إبريل) سنة ١٩٦٦م.

وحمل الغلاف الأول لوحة عنوانها "الطفل والكلمات" للفنان عبد الله القصار والغلاف الداخلي تصدرته أسماء هيئة التحرير وهم الأساتذة التالية أسماؤهم:

عبد الله خالد الحاتم ، خالد سعود الزيد

راضي صدوق ، سليمان الشطي

وكان تعريف المجلة هكذا: مجلة شهرية فكرية تصدرها "رابطة الأدباء الكويتيين" وبعد أعوام تغير اسم الرابطة إلى: رابطة الأدباء في الكويت لتكون واحة رحبة لكل الأدباء والكتاب المحليين والعرب دون تمييز.

وقد رحب الأستاذ الشاعر عبد الله سنان بصدور "البيان" بقصيدة جاء فيها :

اليوم قد بُعث الأدب
بعزيمة الغُر النجب
اليوم يبتسم الزمان،
وينتهي دور اللعب
اليوم حان الملتقى
بالقوم في الجو الرحب

وشارك في تحرير هذا العدد الشيخ محمد صالح الإبراهيم في مقالة عنوانها (جرير). والأستاذ فرحان راشد الفرحان بقصة "أحلام فتاة".. وباب بعنوان " عالم الكتب للدكتور سليمان الشطي " .. كما كتب مقالاً بعنوان (ماذا يكتب النقاد) والعنبر رقم "٧" رواية فاليري تريس ترجمة الأستاذ فضل سالم..

كما ترجم قصة أخرى لا ستيف فرانسيس، واحتوى العدد الأول من البيان مقالة للأستاذ خالد سعود الزيد عن أبي القاسم الشابي..

وكتب الأستاذ راضي صدوق موضوعاً عن كتاب "أخبار النساء" لابن القيم الجوزية..

واحتوى العدد على نعي الشاعر محمود شوقي الأيوبي الذي انتقل إلى جوار ربه في ١٩٦٦/٣/٢٣ وكتبت الأستاذة هداية سلطان السالم مقالة تحت عنوان "الشعر الحر في الأدب العربي" كما شاركت أنا كاتب هذه السطور بمقالة عنوانها "الأدب الإذاعي".

وشارك الأستاذ عبد الله عبد العزيز الدويش في قصيدة من الشعر الشعبي..

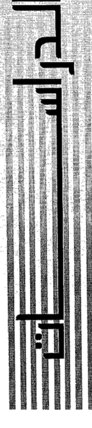
كما كتب الأستاذ عبد الله الحاتم مقالة بعنوان :

"من أعلام الشعر النبطي محمد بن لعبون".. هكذا احتوى العدد الأول من مجلة "البيان" ورأيت أن أذكر الأسماء التي شاركت في العدد الأول لذكرى تأسيس هذه المجلة ... أسماء قد امتزجت مع التاريخ، وأسماء تعاقبت ورافقتها أسماء أخرى من العالم العربي.. و "البيان" الآن تعد من المراجع الأدبية ويمكن أن تكون مجالاً رحباً للدراسات والأبحاث واستمرت "البيان" دون توقف إلى أن توقف الزمن في البلاد خلال الغزو العراقي الغاشم الذي عطل الحركة الأدبية والثقافية وشلّ الصحافة وتوقفت أجهزة الإعلام ثم عادت ساعة الزمن للعمل برحيل الغزاة.. فعاد الإنماء الثقافي للبلاد. وتعد مجلة البيان" الأولى بين مجلات الروابط والاتحادات والنوادي الأدبية في الدول العربية التي سارت دون توقف بفضل إقبال الكتاب المحليين ومن العالم العربي وهي إحدى منارات الفكر في عالمنا العربي وإشعاع من الأشعة المعرفية .. هذه الجهود المتظافرة هي التي أمدت في مسيرة (البيان) أربعين عاما ولازالت إحدى رايات المعرفة في دولة الكويت مع الرايات الأخر، مجلة العربي وعالم المعرفة والثقافة العالمية وعالم الفكر ومجلات عديدة في أطر اختصاصاتها العلمية والثقافية المختلفة.

نبارك لرابطة الأدباء حمل هذه الراية المشرقة طوال هذه المدة الزمنية.

دور الأسطورة
في إنشاء المتخّيل السردي

بقلم: د. شادية شقروش
(الجزائر)



دور الأسطورة
في إنشاء المتخيّل السردي

بقلم: د. شادية شقروش
(الجزائر)

إن الانتقال بين مجال الأسطورة إلى مجال القصة والرواية يكشف العلاقة الوطيدة بينهما .

تمهيد:

لا شك في أن النصوص المؤسسة تسعى إلى اختراق الحواجز الإقليمية بغية الانتشار فوق ساحة العالم، ولا يتأتى لها ذلك إلا إذا امتدت لها أيادي النقد لتخرجها من الموجود بالقوة إلى الموجود بالفعل.

يسعى هذا المشروع النقدي إلى الإنصات للنصوص السردية في الرواية العربية والوقوف على منابت المتخيل السردي والكشف عن طرائق الكتابة والتخييل.

انطلاقاً من هذا التصّور وسمنا مقالنا :"دور الأسطورة في إنشاء المتخّيل "على اعتبار أن الأسطورة هي بداية مغامرة العقل الأولى، حين كان "العقل البشري في بداياته صفحة بيضاء ,فكانت الأسطورة كل شيء له ,كانت تأملاته وحكمته, منطقه وأسلوبه في المعرفة ,أداته الأسبق في التفسير والتعليل ,أدبه وشعره وفنه ,شرعته وعرفه وقانونه, انعكاساً خارجياً لحقائقه النفسية الداخلية، فالأسطورة نظام فكري متكامل استوعب قلق الإنسان الوجودي(١). ولكن السؤال المطروح مع تبيين لطرح فراس السواح :ما هو دور الأسطورة في إنشاء المتخيل السردي ؟ والإجابة على هذا السؤال لا تسمح لنا بالقفز على مفاهيم (الأسطورة ,المتخيل ,الإبداع) والعلاقة بينهما .

أ-المتخيل:إن الحديث عن المتخيل imaginaire يقودنا إلى الوقوف عند كلمات مثل:صورة Image ومخيلة imagination وتخيّل fiction وهي مصطلحات أجحفت في حقها الفلسفة بحكم اعتمادها على العقل؛ لأنها تعتبر المخيّلة عنصراً مشوشاً على عمل العقل. لذلك يتعين إقصاؤها من عملية المعرفة ,ولحل السبب الوجيه الذي ترتكز عليه الفلسفة العقلانية هو أن المخيلة والمتخيل تلتقي فيها الأساطير والحكايات والقصص والأحلام ,وكل إنتاج رمزي يتخطى ضوابط العقل. (٢) ارتبط التتبع التاريخي والنقدي لظاهرة الخيال والبحث فيها بتحليل العلاقة بينها وبين الإدراك والذاكرة ,وبدراسة

الصورة بوصفها حدّاً مشتركاً بين الإدراك والتخيل والتذكير(٣). حيث تضاربت الآراء حول هذا الأمر في المذاهب الفلسفية المعاصرة ,عولت الفلسفة المادية على فكرة التداعي في تفسير علاقة التخيل بالإدراك, وهذه الفكرة مردّها إلى ما يحدث في الجهاز العصبي من متغيرات, الأمر الذي حذا ب: دفيد هيوم d.Hum ممثل هذا الاتجاه إلى اعتبار الصور والأفكار مجرد نسخ الانطباعات الأصلية على أعضاء الحس ,وعدّها نسخاً تبدو في وضع انفصال ,واعتبر الخيال قاصرا إذا ما قورن بالحس الخالص ,مما أدّى به إلى توكيد أن عدم القدرة على تّخيل محسوسات جديدة ,ووسم أنصار هذه الفلسفة الخيال بالقصور والغموض, وفسّر الإحساس والتخيّل وإله الرمز تفسيراً مادياً معتمداً على فلسفة ديكارت المصطبغة بطابع فيزيولوجي (٤). ومنه قلل من قيمة الخيال وجعله مضللاً ومشوشا على العقل الذي هو الأداة الأساسية لاكتساب المعرفة والملكة التي تعطي للكائن قيمة لوجوده ,لذلك اعتبر ديكارت-مؤسس العقلانية الفرنسية ومدشن الحداثة العربية على الصعيد الفكري- "المخيلة سيدة الضلال" ففتح المجال لإقصاء أهمية المتخيل imaginaire من الفعل الإبداعي للإنسان ككائن عاقل ولكنه متعدد القدرات في الوقت نفسه (٥).

فإذا كان الخيال واحداً من العناصر الكبرى المتلاحمة في مخيلة الإنسان وله فاعلية شديدة الأهمية في الشروع البشري برمته, الذي يتوقف على مصير الخيال و الوجدان وقوى الحنين التي تؤلف الراقة التأسيسية في بنية النفس البشرية ,فإنه لا يجوز للعقلانية أن تستهين بهذا الشطر اللاّذهني و اللاّعقلاني الذي يحتل مساحة أوسع في الفضاء الداخلي للإنسان من الشطر العقلاني أو الذهنية المنطقية التي حكمت عليه بالإقصاء (٦).

أما الفلسفة التالية (الترنسندنتالية transcendenti) **التي يتزعمها كانط فقد أعطت أهمية للمخيّلة وذلك بنقدها للعقل ,وأصبحت المخيّلة جزءاً في تحصيل المعرفة ,وحدّ كانط بين الإدراك والمفهوم في إطار المخيلة إذ بفصلها يحصل تنظيم التراكم أو الكثرة التي يبديها المظهر ,وعلى هذا النحو يبدو الحس والخيال والفهم معالم اعتمدها كانط في تجربته, واعتبر أنه في كل إنسان أساساً موضوعيا يوجه العقل إلى استرجاع إدراك سابق مر به من قبل إلى جانب إدراك لاحق ,وهذا الأساس هو الذي يمكننا من الحصول على الصّور** les images **ومن ترابط انطباعاتنا.** ويسمي كانط استرجاعنا لإدراكات سابقة بالخاصية الإرتسامية للخيال (٧). وعلى الرغم من ذلك بقيت المخيلة مهمشة وخاصة "أثناء القرن التاسع عشر حيث أسست الفلسفة المادية مقوماتها القاعدية سواء من حيث أساسها المادي والمؤسسي أو من حيث الاكتشافات العلمية التجريبية منها والإنسانية ,والتي أكدت على أن العقل وحده يمكن أن يضبط المجتمع ويصنع التقدم ,أما



المخيلة والمتخيل فهي ليست من موضوعات الثقافة العامة بقدر ما هي قضايا تستغل العامة في خيالاتها واستيهاماتها "(٨). فسادت النزعة الشكلية والتقليص من الطاقة الخيالية لصالح العقل والعلم والسياسة والاقتصاد ... ,وكاد الغارق في المادية أو قاب قوسين أو أدنى أن يحسر عذوبة الحياة.

ثم جاءت الفلسفة الفينومينولوجية فانتشلته من المادية الشكلية وذلك بإعادة النظر في الفكر وإعطاء المخيلة بعدها الوجودي المناسب ،وانتهى سارتر المرتكز على فلسفة هوسرل إلى ضرورة التمييز بين الإدراك والإدراك الحسي والخيال ،" فالإدراك الحسي هو تمثل للأشياء الحاضرة حضوراً فعلياً، أما الخيال فهو تمثل لهذه الأشياء في غيابها غياباً حقيقياً ، والصورة هي التنظيم التركيبي الكلي للوعي، والمخيلة ليست سلطة تجريبية أو مضافة إلى الوعي ، بل هي الوعي بأكمله حين يتحقق وتصبح كل وضعية عينية وواقعية للوعي في العالم مشحونة بالمتخيل حين تتقدم دائماً باعتبارها تجاوزاً للواقع" (٩)، وبهذه الطريقة استطاع سارتر أن يدخل عمل المتخيل في الحياة النفسية للكائن ،وأعطاه دوره في عملية الوعي ،فأصبح المتخيل عنصراً مكوناً للتعالي الفكري ، وليس أداة مشوشة على عمل العقل ، وعلى الرغم من الإضافة السارترية المميزة بخصوص تاريخ الاهتمام بموضوع المتخيل في الفكر الغربي فإن إسهام المفكر الفرنسي جلبيرديران (GilbertDurand) في هذا المجال من أكبر الإسهامات نسقيه (١٠)

استطاع جيلبير ديران أن يصوغ نظرية في المتخيل ويعيد الاعتبار إلى مسألة الرموز من خلال الاسترجاع النقدي لسابقيه من الفلاسفة والنقاد وعلماء النفس والأنثروبولوجيين ، وأشاد بجهود الذين أعطوا قيمة للمتخيل، لكنه يرى أنهم لم يركزوا على قضية الصورة باعتبارها رمزان وذلك في كتابه التخيل الرمزي (١١) وحاول هذا الباحث أن يكون كالنحلة التي تمتص الرحيق من كل الزهور لتصنع العسل ، حيث كان منهجه متعدد الاختصاصات ، أو فسيفساء من أفكار سابقة ؛أي أنه يلتقي بالسوسيولوجي والأنثروبولوجي والسيكولوجي ....إلخ، والمهم في ذلك أنه لم يعتمد النظرة الأحادية بل حول الاستفادة من سابقيه من أجل الوصول إلى الأفق الرمزي لدراسة النماذج الأساسية للمخيلة الإنسانية، فيكون بذلك فد موضع نفسه ضمن المسار الأنثروبولوجي الذي يبحث في رموز الشعوب وأساطيرها، ولعل كتابه الموسوم ب:

(Figures Mythique etVisages de loeuvre)أكبر دليل على ذلك ، حيث يؤكد فيه على ثراء الرمز وتعالي المتخيل وإنهاء القطيعة بين العقلاني والتخييلي ، فيغدو المتخيّل بذلك ليس كنشاط يغير العالم ،أو مخيلة إبداعية فقط ،بل يحمل بعداً إنسانياً شاملا ؛ لأن المخيلة الرمزية

تتحكم فيها النزعة الإنسانية المفتوحة(١٢)، فالخزان المشترك بين كل الناس هو ذلك المشحون بالرموز العديدة والصور والأساطير الأمر الذي يجعل المتخيل البوابة أو الملتقى الأنتروبولوجي الذي تتقاطع فيه كل أساليب التفكير الإنساني (١٣)، وإذا كانت هذه الأساليب تتوسل بالرمز فلأنه يختزن "حنين الروح إلى الحرية وإلى الانفلات(...) ولأنه الأقدر على إرواء ظمأ النفس ولأنه الجذر الماورائي الذي يؤسس حرية الإنسان ومتونه وأحلامه وأساطيره" (١٤)

ب: الأسطورة: إذا ما عرجنا على الأسطورة فإننا نجد أنها مرت في التفكير البشري بنفس الأطوار التي مر بها المتخيل فتهميش المتخيل هو تهميش للرمز والأسطورة وإعادة الاعتبار له هو إعادة الاعتبار لهما .

يرى فراس السواح في كتابه مغامرة العقل الأولى أن الفكر الإنساني في وثبته الدائمة لا يقف عند إطار ولا يركن لمعرفة بعينها ، فهو في حركة دائبة تتجاوز أبدا ما وصلت إليه ، فتهاوت الأسطورة تحت مطارق الفلسفة وتجرع سقراط السم جزاء اجترائه على آلهة اليونان ،ومن بعده تابع أفلاطون وأرسطو المهمة ،وتعاونت مع الفلسفة الديانتين المسيحية والإسلامية ، فتبنت المسيحية بضع أساطير أساسية كونت منها هيكلها ،(...)وهدمت ما تبقى من صرح الأساطير القديمة ،أما الإسلام فقد أثبت بعض ما أوردته الأساطير وقدمه في صيغة مختلفة تماماً مرجعاً إياها إلى أصلها السماوي القديم،قبل تحريف الكلام عن مواضعه بسبب التقادم أو سوء الطوية، ثم أدى تبلور المناهج العلمية مع مطلع العصور الحديثة إلى الازدراء الكامل للأسطورة وإنزالها إلى مرتبة الحكاية المسلية نظراً لما تحتويه من عناصر غيبية تتنافى والتفكير العلمي السليم، كما ادّعى العلم في بعض مراحله القضاء على الفلسفة والدين معاً ،ثم عاد للأسطورة رونقها وبهاءها كشكل فني تعبيري مع مطلع القرن التاسع عشر الذي جلب معه الثورة الفنية والجمالية بعد أن أراد أصحاب عصر الاستنارة في القرن الثامن عشر محو الأسطورة ، فعدت الأسطورة منهلاً للعلوم بعد أن لاقت ما لاقت من العلوم من تجاهل،، وإلى جانب ذلك ظهر ما يسمى بالميثولوجيا (Mythologie)، ومنذ نهاية القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا، ظهرت وتظهر مدارس شتى تهدف إلى تقديم نظريات شاملة في تفسير الأسطورة وبيان دلالاتها وبواعثها ووظيفتها ويرى فراس السواح أن هذه التوجهات قد وقعت في النظرة الأحادية فمنهم من نظر إلى الأسطورة باعتبارها فناً أدبياً وحكمة بالنظر لما ترويه الأسطورة على أنه تراكم لنتاج الفكر الإنساني المبدع في مجال الأدب ،وذلك من خلال الإضافات التي تلحق الأسطورة من خلال ما يضيفه الراوي من خياله الخاص وظروفه

الاجتماعية ، الأمر الذي يطبع الأسطورة بطابع فكري وفني وأدبي لشعب من الشعوب.

وهناك التوجه الذي يربط الأسطورة بظواهر الطبيعة ؛أي أن الأساطير منشؤها يتصل بعناصر الطبيعة.

أما توجه الأسطورة والأتيولوجيا (Etiologie) فهو يدرس الأسباب ويعتبر وجود الأسطورة مرده للأسباب الكامنة وراء الكثير من الظواهر التي لا يراها الإنسان في العالم الواقعي (الغيبية)

ومنهم من ينظر إلى الأسطورة باعتبارها تاريخاً ، حيث لا يعتبرها هذا التوجه من إنتاج الخيال المجرد ، بل هي تجربة لملاحظات واقعية ورصد لحوادث جارية وعبرها انتقلت إلينا تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة وهي تعود في أصولها إلى أزمان سحيقة سابقة للتاريخ المكتوب، وقبل أن يتعلم الإنسان كانت ذاكرته على قدر كبير من النشاط والحيوية وقد استخدمهما لنقل الأحداث بأمانة عبر الأجيال.

أما اتجاه الأسطورة والطقس الذي يتزعمه السير جيمس فريزر فإنه يرى أن الأسطورة قد استمدت من الطقوس ؛فبعد مرور زمن على ممارسة طقس معين ،وفقدان الاتصال مع الأجيال التي أسسته يبدو الطقس خالياً من المعنى والسبب والغاية، فتخلق الحاجة لإعطائه تفسيراً وتبريراً، فتأتي الأسطورة لإعطاء المبرر لهذا الفعل المبجل القديم الذي لا يريد أصحابه نبذه أو التخلي عنه.

وهناك التوجه الذراعي الذي يرى أن الأسطورة لم تظهر استجابة لدافع المعرفة والبحث ولا علاقة لها بالطقس أو البواعث النفسية الكامنة، بل تنتمي للعالم الواقعي وتهدف إلى تحقيق نهاية عملية حيث تروى لترسيخ عادات قبلية معينة أو لتدعيم سيطرة عشيرة ما أو أسرة أو نظام اجتماعي وهو سبب منشئها وغايتها.ثم يبين فراس السواح علاقة الأسطورة بالكبت من خلال ما قاله فرويد الذي رأى تشابهاً في آلية العمل بين الحلم والأسطورة وتشابه رموز كليهما إذ هما نتاج العمليات النفسية اللاشعورية، ثم يأتي تلميذه يونغ ليعمق الدراسة مجانباً ما قاله أستاذه حيث اعتبر الأسطورة نتاج اللاشعور الجمعي فمن خلال رموز الأسطورة نجد العلم يتكلم وكلما ازداد الرمز عمقاً كلما كان أقرب للعالمية والشمول الإنساني.

ولا شك في أن أريك فروم وهو آخر عمالقة مدرسة التحليل النفسي عمّق النظرة إلى الأسطورة منطلقاً من الطرح الفرويدي في علاقة الأسطورة بالحلم مع مخالفته في النظرة لهما فهو لا يعتبرهما نتاج العالم اللاعقلاني، وهو يعتبر العقل في حالة النوم يعمل ويفكر ولكن بطريقة أخرى ولغة أخرى هي اللغة الرمزية، ولعلها اللغة التي تنطق عن الخبرات والمشاعر والأفكار الباطنية كما تنطق لغتنا المحكية عن خبرات الواقع ، مع فارق هام يكمن في شمولية لغة الرمز وعالميتها

وتجاوزها لفوارق الزمن والثقافة والجنس ، والأسطورة كالحلم تكمن أهميتها في تقديمها حكايات تشرح بلغة الرمز ، حشداً من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية (١٥)

من خلال ما سبق نستطيع أن نربط بين المتخيل والأسطورة على اعتبار أنهما يرتبطان بالمشاعر والأفكار،وهو الأمر الذي وسّع من رؤية جيلبير ديران كما مر بنا فيما يتعلق بالمتخّيل،حيث اعتبره شاملاً ويحمل بعداً إنسانياً، ومعنى ذلك أنه يلتقي مع علماء النفس ، وهي النظرة التي تبناها جميع النقاد الذين بحثوا في المتخيل وصلته بالأحلام والأساطير والإبداع باعتمادهم على دراسات علماء الأنثروبولوجيا،من أمثال جيمس فيزر، وميرسيا إلياد، ونورثروب فراي ،الذين تبنوا الأفكار التي مهد لها يونغ (١٦) في نظرته إلى الأحلام والأساطير والمتخيل الجمعي.

ج- الإبداع الأدبي: ويقصد به الإبداع الشعري والإبداع السردي وبما أن مجال حديثنا ينحصر في هدا الأخير ،فإننا سنتطرق إلى الحديث عن السرد وعلم السرد لأن هذه الأمور تتعلق بالأسطورة كما سنرى لاحقاً.

لا شك في أن الحديث عن المتخيل السردي يحيلنا إلى الحديث عن السرد، والسردية (La Naratol-ogie)، التي هي فرع من أصل كبير هو الشعرية (La Poétique)، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجاً قوامه تفاعل الراوي، والمروي، والمروي له، فإن السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناءً ودلالةً ؛أي ما يعرف بالسردية الدلالية التي تعني بمضمون الأفعال السردية؛ أي بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، وما يعرف بالسردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب وما ينطوي عليه من رواة وأساليب سردية وعلاقات تربط الراوي بالمروي له.

انحصر اهتمام السردية أول الأمر في موضوع الحكاية الخرافية والأسطورية ،فضلاً عن اهتمام بروب بالخرافة اهتم راغلي باستنباط الخصائص المميزة للبطل الأسطوري،وجعل ستراوس أسطورة أوديب موضوعا لأحد أشهر بحوثه، وسرعان ما تعدد اهتمام علماء السرد ليشمل الأنواع القصصية الحديثة ، كالرواية والقصة القصيرة (١٧)

أن الانتقال من مجال الأسطورة إلى مجال القصة والرواية يبين العلاقة الوطيدة بينهما كونهما يشتركان في المادة التبليغية نفسها، كما أن مجال الأسطورة سردي لذلك يرتبط الإبداع السردي بالأسطورة.

هـ- علاقة المتخيل السردي بالأسطورة : وجدنا من خلال ما تطرقنا إليه سابقاً أن الأسطورة لها علاقة بالمتخيل ولها علاقة بالسرد وكما يرى فراس السواح :

١-"من حيث الشكل، الأسطورة هي قصة ،وتحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات(....)

٢-يحافظ النص الأسطوري على ثباته عبر/ طويلة من الزمن وتتناقله



الأجيال طالما حافظ على طاقته الإيحائية بالنسبة إلى الجماعة(...)
٢-لا يعرف للأسطورة مؤلف معين ؛لأنها ليست نتاج خيال فردي ، بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها(...)
٤- تلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة، فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان ظهوره مكملاً لا رئيسياً.
٥- تتميز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالجدية والشمولية(...)
٦- تجري أحداث الأسطورة في زمن مقدس(...) ومضامينها أكثر صدق وحقيقة ، بالنسبة للمؤمن من مضامين الروايات التاريخية(...)
٧- ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين وتعمل على توضيح معتقداته ،وتدخل في صلب طقوسه(...)
٨- تتمتع الأسطورة بقدسية وبسلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم،إن السطوة التي تمتعت بها الأسطورة في الماضي،لا تدانيها سوى سطوة العلم في العصر الحديث(...)" (١٨)
هذه هي المميزات التي استنتجها فراس السواح ليتفادى النظرة الأحادية ويجعل القارئ يميز بين النص الأسطوري، والنص التاريخي ، والنص الإبداعي السردي، ولكن ما هو الدور الذي لعبته الأسطورة في إنشاء المتخيل ؟
و- دور الأسطورة في إنشاء المتخيل: دخلت الأسطورة منذ أمد في الإبداع الإنساني، لذلك لم يستطع الذين جمعوا التراث الإنساني، التمييز بينها وبين الإبداع وهو السبب الذي جعل الرؤى تختلف في النظر إلى الأسطورة، وبعد أن أصبح العالم قرية صغيرة أصبحت أساطير الشعوب متعارفة بين بني البشر الأمر الذي مكّن المبدعين من استلهامها في إبداعاتهم بحيث تجرؤوا عليها ووظفوها في إبداعاتهم وحوروا فيها وفقا لمنطلقاتهم الفكرية على الرغم من ارتباطها بالقدس.
يعمد المبدع إلى التوسل بالرمز للتعبير عما بداخله واستعارة حكاية أسطورية أو عنصراً منها عوض الوصف المباشر لسببين :
١- " استحالة الوقوف على (منابت الخيال) بطرائق الوصف المجردة لكونه إحساساً وانخطافاً بموضوعه" (١٩).
٢- خوف المبدع من السلطة وبخاصة إذا كان يريد أن يعبر عن مواقف أيديولوجية مناهضة لها.
وعلى المبدع أن يحدد الإطار الدلالي الواسع الذي سوف يتحرك فيه ثم يتبع ذلك اختيار الطريقة الملائمة التي ينظم بها مفرداته(ويثري بها رموزه) ،لكي تكون قادرة على نقل أفكاره على النحو الذي تكونت في مداخله النفسية ،ومن هنا يعود تعدد (الأساليب السردية) راجعاً إلى تعدد المقامات والأحوال ،أو راجعاً إلى حدود فضاء المتخيل ،ثم إلى الإطار الدلالي الواسع للكلام ،ثم إلى المقدرة الخاصة في نظم الكلام(٢٠).

عـد المقـارنون الأسطورة عنصـراً أجنبياً مؤثراً واعتبرها المهتمون بجماليات الخطاب الأدبي تناصاً ,أو تداخلاً نصياً ,وأسهموا في إيجاد طرائق للبـحث عن العنصـر الأسطوري داخل المتخيل السردي؛ أي كيفية إنشاء المبدع متخيله بالأسطورة .

ويعد جيلبيرديران أول من بحث في التـحليل الأسطوري ,وأرسى الدعائم الفكرية للنقد الأسطوري من خلال الدراسات التي قام بها حـول المتـخيل وبنيـته الانتروبولوجية ,ويعقد فصلاً كاملاً حول النقد الأسطوري والتحليل الأسطوري (mythanalyse et my-thocritique) (٢١) (**في كتابه** (fe-gures mythiques et visages de L' uvre), **حيث يهتم فيه بحضور العنصـر الأسطوري داخل النص الإبداعي ,ويعتبر هذا النقد بمثابة المجهر الذي نستطيع من خلاله البحث عن كيفية إنشاء الأسطورة للمتخيل السردي.**

استطاع الباحث بيير برونيل (pierre brunel), **أن يوسع في مفهوم النقد الأسطوري ويقدمه كتقنية تساهم في تفسير النص وتأويله, وذلك من خلال القوانين التي صاغها في بلورة هذا المنهج وهي(الانبثاق والمطاوعة والتجلي) (٢٢)**

الكتابة بوصفها تجلياً لمخزونات واعية و لاواعية لجسد الكاتب هي في مبادئها نداء متميز، كما أن النص المكتوب يمثل دعوة للقاء بين متخيل الكاتب والقارئ المفترض، الذي هو بدوره سيقرأ من منطلق متخيله الرمزي الخاص، وإذا كان المتخيل يتعالى عن الواقع، ويكسر التكرار ويخرج عن أطر المألوف التي تميز اللغة المعتادة، ويخلق إيقاعاً زمنياً خصوصياً ممتداً لا علاقة له بالضرورة بالزمن العام، فإنه في حقيقة الأمر يبدع وجوداً يوفر إمكانية التوازن الذاتي أو الجماعي (٢٣).

لكل نص منطلقه التخييلي، به يقوم وعلى صوغه ينهض في تميزه وقراءته (٢٤) لذلك لا يمكن فهم المتخيل السردي إلا من خلال استيعاب نظرية التلقي بوصفها نظرية نقدية تعنى بتداول النصوص الأدبية، وتقبلها وإعادة إنتاج دلالاتها، سواء كان ذلك في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ: " التلقي الخارجي " أم كان ذلك داخل العالم الفني التخييلي للنصوص الأدبية ذاتها وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بالتلقي الداخلي) (٢٥)

لذلك يلعب المتلقي دوراً بارزاً في الكشف عن الكثير من العوالم التخييلية المتمثلة في فسيفساء نصوص قادمة من سياقات شتى والمتجمعة في متخيل واحد ,ومن بين هذه النصـوص الأسطورة ,التي يستقدمها المبدع من عمق التاريخ و يطوّعها لصالحه ,فكيف يستطيع الكشف عنها؟

يستطيع ذلك من خلال الآليات الإجرائية للنقد الأسطوري وهي:

١- **التجلي** émergence

٢- **والمطاوعة أو المرونة** Flexibilité

٣ - **والإشعاع** (26) Irradiation

١ - التجلي: يستطيع العنصر الأسطوري إنشاء المتخيل السردي من خلال حضوره الأدبي والفني الذي يكون غامضاً نستطيع قراءته من خلال بعض الحلقات من التاريخ أو بعض الأبطال أو يتفجر مثل اللمحات الرمزية التي تبدو كاستعارة يشكلها المتلقي ذهنياً ثم يموضعها في النص وتتفجر هذه اللمحات من خلال إشارات عديدة:

أ/ معمارية النص أو البنية الفنية السردية ككل: (architexte) كأن ينبثق العنصر الأسطوري وينشر ظلالاته على مساحة متخيل النص السردي برمته، حيث يتكئ المبدع على نص أسطوري لبناء نصه الإبداعي متخذاً منه غطاءً لتمرير أبعاده الإيديولوجية والنفسية والاجتماعية والفلسفية ... إلخ، فمثلاً أسطورة أوديب نجدها عند سوفوكليس وعند أندري جيد وعند طه حسين، وعلى الرغم من أن معمارية النص واحدة إلا أن وجهات النظر(les points de vue) مختلفة لذلك يختلف المعنى من نص إلى آخر، فالأول (الإغريقي) يتطرق إلى قضية الصراع ضد القدر والثاني (الفرنسي الوجودي) يطرح فكرته وفلسفته الوجودية من خلال الملك أوديب والثالث (العربي) يتطرق إلى قضية الواقع والحقيقة فالواقع أن أوديب متزوج وأب لأبناء وسعيد في أسرته، والحقيقة أنه متزوج من أمه وقاتل لأبيه، وهكذا يشكل كل مبدع نصه وفقاً لمنطلقاته الفكرية حتى لو تمظهرت البنية السردية على نفس الشاكلة؛ فتقديم معلومة على أخرى يغير المعنى.

ب/ يتجلى العنصر الأسطوري أيضاً من خلال العنوان ،فيبدو كلافتة إشهارية متوهجة توحي بخلفية المبدع ،فمن خلال هذه الجملة المركزة يتجلى متخيل أسطورة بعينها ،فيحاول المتلقي ربط العلاقة بين متخيل النص والعنوان، فمثلاً عندما يكون عنوان النص "سيزيف العربي" ،فإن متخيل المتلقي يستحضر مباشرة ما حدث لسيزيف ثم يربطه بكلمة العربي ويبدأ بربط المواقف إن كانت متشابهة أو مختلف.

كما يكون التجلّي من خلال الفواتح النصّية أومن خلال التناص في متن النص ،فتبدو الفاتحة النصية عتبة توجه آفاقنا القرائية، وكذلك نفس الشيء بالنسبة للتناص الذي يجعل النص الأسطوري حاضراً بالقوة، وقد لا يعمد الأديب إلى ذكر العنصر الأسطوري صراحة وإنما يكتشف الناقد ذلك من خلال بعض ما تجلّى من صور وإيحاءات أو بعض الإشارات المرمزة تجعل الناقد يكتشف الخلفية الأسطورية التي اتكأ عليها المبدع في بناء متخيله.

٢- المطاوعة: وتتمثل في مقاومة العنصر الأسطوري وقدرته على التكيف والتشكل، وتقتضي متابعة اندماج العنصر الأسطوري ضمن نص جديد مواجهة النص بالمخطط الأصلي للأسطورة، كي نكتشف كيفية تطويع المبدع للعنصر وإدخاله في سياق جديد؛ أي اكتشاف الفضاء الدلالي بين ما هو ثابت وما هو متغير، وبالتالي الوقوف على منابت المتخيل السردي الذي على

غـــراره اســـتطاع المبـــدع أن يرهـن العنصـر الأسـطوري ويطوعــه وفـقـاً لمنطلقـاته الخـاصـة، و ذلك مثـلاً من خـلال التـحـوير في عـمليـة سـرد الأحداث، وهي تقنيات فيهـا تقديم وتأخـــيـــر وحـــذف وجـــمـع بين المتناقضات كـأن يجمع بين سلسلة من الأساطير في متخيل واحد .

٣- الإشـــعـــاع: وهـو مـــرتبط بالمســتــويين الســابقين التــجلي والمطاوعة فكلما كان تجلي العنصـر الأسطوري غامضاً كانت القدرة على المطـاوعـــــة فـي تـرهـين الـنـص الأسطوري أكـثـر مـرونة فـيـحـصل إشـعــاع سـاطع وإيحـاءات دلاليـة مكثفة، وإذا كان التجلي صريحاً فإن نسـبـة المطاوعـة تكون أقل مـرونة فيحصل إشعاع خافت، وهذا الأخير يدل على عدم قدرة المبدع في تطويع النص لمنطلقاته، والاشعـاع السـاطع يدل على مرونة العنصـر الأسطوري وقـدرة المبـدع على تطويعـه وفـقـاً لخلفـيـاته التي بنى عليـهـا فـضـاء مـتـخـيله الإبداعي بصـفـة عـامـة والسردي بصفة خاصة.

يعتمد الناقد في عملية البحث والتنقيب على سؤالين:

١- كيف وظف المبدع الأسطورة؛ أي كيف طوعها والمقصود البحث في تقنيات التوظيف الشكلية.

٢- ولماذا وظـف المبـــــدع هـذا العنصـــر بالذات ولم يوظف آخـــر والمقـــصــود به البـحث عن الدلالة والخلفية المؤطرة لها ولا شك في أن عملية التطويع تتطلب من المبدع أن يخـتـــار العنصـــر الذي يتـمــاشى ومنطلقاته بحيث يستطيع إفراغه من دلالاته الأصلية وشحنه بدلالات أخـرى، ومنه تتـحـول الأسطورة من مـرتبـة القـداسـة إلى مـرتبـة التدنيس ولعله الأمر الذي عـبـر عنه ميـرسيا إيلياد ((MERCIA ELI ADE) الأدب الإبداعي أساطير تدنست.

لا نقـصـد من خـلال مـا سـبق أن يكون العـنصـر الأسطوري صـرفاً، بل قـد يكون العـنصـــر المســتــحـضـر شـخصية تاريخية أو دينية تأسطرت مع مـرور الزمـن مـثل شـخـصـيــة المسيح، علي بن أبي طالب، سيف بن ذي يزن، عنتـرة بن شـداد، نابليـون، جـان دارك، وكلهـا تشكلت تاريـخـيـاً وأسطـرهـا الخـيـال البـشـري حـيث أضـاف لهـا مـا يجـعلهـا مـرتبطة بالخارق والعجائب فأصبحت معيناً ينتـج منه المبــدعـون الأمــر الـذي جـعلهـا تتـحـول إلى أسـاطيـر أدبيـة، فعملية الترهين تخول للمبدع حرية التـحـوير؛ وكلمـا كـان الانزياح أكـثـر كلما ازدادت شعرية العمل.

الهوامش:

*-كاتبة من الجزائر

١- فراس السـواح، مغامـرة العقل الأولى (دراسـة في الأسطورة، سـوريا وبـلاد الرافـــدين)، ط١٣، درا عـــلاء الدين للنشـر والتـوزيع والتـرجـمـة، دمشق، ٢٠٠٢، ص ,١٩

٢- مـــحـــمـــد نور الدين أفـــاية: المتــخـيل والتـــواصل، دار المنتـــخب العــربي، ذ١، بيــروت، لبنان، ١٩٩٣، ص ص ٥-٦,

٣- د.عاطف جودة نصـر: الخيال (مـفـهـومـاته ووظائفـه)، الشـركـة



المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دار نوبار للطباعة، ط١، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٩,
٤- المرجع نفسه، ص ص ١٣ - ٢٢,
٥- محمد نور الدين أفاية، م.س، ص ١٤,
٦- يوسف سامي اليوسف: الخيال والحرية (مساهمة في نظرية الأدب)، دار كنعان للدراسات والنشر،ط٢، دمشق، ٢٠٠٣، ص ١٧,
٧- د.عاطف جودة نصر، مرجع سابق، ص ص ٢٢ - ٢٣,
٨- محمد نور الدين أفاية، مرجع سابق، ص ١٦,
٩- Sarter J.p L'maginaire, Idition Galimard, Paris, 1940, pp 19, 36, 358.
١٠- محمد نور الدين أفاية، ص ١٩,
١١- Gilbert Durant, L'imagination simbolique, p 95.
12- Gilbert Durant, Figures Mythiques et visages de l' uvre de la mythocritique à la mythanalyse, Dunod, Paris, 1992, p 343 - 358.
13- Gilbert Durant, L'imagination simbolique, pp 28 - 29.
14- Ibid, p 120.
١٥- فراس السواح، المرجع السابق، ص ١١ - ١٨,
١٦- Carl Gustav gung et CH.Kerényi: introduction z l'essence de la mythologie, payot, Paris, 1968, pp ١٠٥ - ١,١٦
١٧- عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية في الموروث العربي الحكائي)، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٢، ص ص ٩ - ١١,
١٨- فراس السواح، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)، دار علاء الدين، ط٢، ٢٠٠١، ص ص ١٢ - ١٤,
١٩- د.عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، د.ت، ص ٤٥,
٢٠- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط١، مصر، ١٩٩٥، ص ٣٤,
٢١- Danuel Henri Pageaux :
La lettirature générale et comparée, Armmond coulin, editeur, Paris, 1994, P101.
22- Pierre brunel, Mythocritique, Théorie, et parcours, Ed Presse universitaire de France, 1992, pp 72 - 86.
23-محمد نور الدن أفاية، ص ٨ - ١١,
٢٤- فريد الزاهي: الحكاية والتخيل (دراسات في السرد الروائي والقصصي)، أفريقيا الشرق، ١٩٩١م، ص٤,
٢٥- عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، ص ٧,
٢٦- Pierre brunel, Ibid, pp 72 - 86.

عوالم روائية غنية في قصص محمد الشارخ



بقلم : محمد بسام سرميني
(الكويت)

عوالم روائية غنية في قصص محمد الشارخ

بقلم : محمد بسام سرميني
(الكويت)

إذا كانت القصة هي فن تآلف الزمان بالمكان، وتناغم الواقعي بالمتخيل، وإنجاز ذلك كل في إطار من السرد والوصف والحوارات الساخنة حيناً، والساخرة حيناً آخر، فإن هذا كله يكاد ينسحب على ما أبدعه الأديب الكويتي القاص محمد الشارخ في مجموعته "عشر قصص"، والصادرة عن دار "ميريث" في القاهرة عام/٢٠٠٦، والتي تمتد على أكثر من مئة وثمانين صفحة من القطع المتوسط.

السواد الذي يغلّف الكتاب متناغماً مع اللون الأحمر، يعطي إيحاءً بنوع من الحزن العميق، والأسى الدفين في روح الكاتب، ولوحة الغلاف هدية من الأستاذة "مناير الشارخ".

كما نقرأ في الإهداء هذه العبارة اللافتة للنظر:

" إلى الناقد الأول، والمراجع الأخير زوجتي" موضي الصقير"، وهذا الإهداء يبوح بالكثير من الألفة والحميمية بين المبدع وزوجته، ولعل ذلك يكون دافعاً قوياً على النجاح والتميز، وقد صدق من قال" "وراء كل عظيم امرأة".

وأول ما يلفت نظر الناقد والدارس لقصص الشارخ هو نزوعه الواضح نحو النفس الروائي الطويل، وبناءً على هذا فالكاتب مرشح قوي، في قابل الأيام، لإنجاز نصوص روائية غنية بأحداثها ودلالاتها، عميقة بامتداد الزمان والمكان فيها، وهذه الملاحظة نجدها في قصص الشارخ العشر، دون استثناء.

الروح الوطنية والقومية

في قصته " ابني ليس ابني" ، والتي جاءت في مستهل المجموعة، يعود الكاتب بذاكرته لأحداث الغزو العراقي على الكويت، ليرصد لنا بشاعة الاحتلال، ووحشيته اللامتناهية، وليؤكد على الروح الوطنية عند القاص، فعلى الرغم من أن تلك الأحداث قد مضى عليها عقد ونصف إلا أن القاص يستحضرها لنا، وكأنها قد حدثت للتو؛ لقد حاول بطل القصة " حسن بن فلاح الفريجي" أن يلتزم الحياد قدر الإمكان خلال فترة الغزو، ولعله أحس بالطمأنينة من خلال صداقة الرائد العراقي "مجبل عبد الواحد"

له، وتردده على الجمعية وبيته ليأخذ ما يشاء من الطعام له ولجنوده، ولكن حدثين غيّرا من موقف "حسن"، الأول عندما أطلق الرائد "مجبل"النار على مدير جمعية النزهة "عبد الوهاب المزني" لأنه رفض إنزال صورة الأمير، وتعليق صورة طاغية العراق مكانها، فسقط الشهيد مضرجاً بدمه، والثاني عندما قتل الرائد ذاته أحد جنوده البائسين، بحجة أنه تعود على طلب الطعام من الأسر الكويتية، وما عاد يأكل من أكل الجيش، ولكن السبب الحقيقي أن الرائد مجبل أراد أن يبرهن لصديقه "حسن" أن قتل جندي واحد لا يؤثّر في معنوياتهم، وبالتالي فإن المقاومة الكويتية قضية خاسرة حتماً،وما المقاومة في نظره، إلا عبث صبية مراهقين.. وتكون المفاجئة الصاعقة حين يقبض عناصر الرائد مجبل على مجموعة من الشباب الكويتيين بحجة المقاومة، ومن بينهم "حمد بن حسن"، ويتم ترحيلهم فوراً إلى "البصرة"، ويفقد الأب والأم صوابهما،ويتأسف الرائد، ويحاول مساعدتهما برسالة لمدير سجن البصرة، ويسافر الوالدان تحت جنح الليل، وحرائق آبار النفط تملأ السماء، وفي سجن البصرة يُسلّم الأب شاباً فيصيح بأسىً: هذا ليس ابني، فيرد الضابط هذا الفتى اسمه نفس الاسم الذي في الرسالة، إن أحببت خذه، وإن شئت أتركه وانصرف..وينظر الفتى في وجه العم "حسن" نظرة استعطاف فيأخذه ويعود به إلى الكويت، ليكون ابنه بدلاً من ابنه الذي ضاع إلى غير رجعة.

إن الروح الوطنية هنا تمتزج بالروح الإنسانية، ويشرق الحب والعطف في قلب الأب والأم المفجوعين على ولدهما السجين في العراق، ويقبلان بهذا الفتى ليخلصاه من سجون الطاغية مؤكدين أن كل شاب بريء في زنازين الاحتلال هو ابن لهما، وإن كانت السجلات والبيانات العائلية تقول غير ذلك،والمذهل أن هذا الشاب واسمه "حمد حسن فلاح" عراقي الأصل من "الفاو" مات أهله جميعاً في الحرب، وألقي به في السجن هكذا بلا سبب..

أما قصة "قانا" فتتناول هماً قومياً لطالما آلم العرب بجراح عميقة في قلوبهم، كحال مجازر الصهاينة من قبل " دير ياسين" ، وكفر قاسم" و"صبرا شاتيلا" ومجزرة" الحرم الإبراهيمي"...

"حانقاً صحا من نومه " نبيل أحمد" المعروف في المدرسة والحي وبين الأقارب بـ "توم كروز"، اليوم امتحان البكالوريا، ولم يستطع البارحة مراجعة مقرر الكيمياء كما يجب، نظراً لانقطاع الكهرباء.. لقد ماتت أخته نجلاء، وقتل أبوه وأمه ومعهم (١٢١) شهيداً في الغارة الوحشية التي شنها الصهاينة على كنيسة الأمم المتحدة" ص, ٩١ والعميد "محسن" والذي كان يحب والدة (نبيل) طيلة حياته، وحتى بعد زواجها، يحاول أن يتبنى الابن ليرسله في بعثة إلى أوروبا لإتمام تعليمه..

في تفاصيل القصة الطويلة أحداث غرائبية، يغلب عليها الطابع الكابوسي والأحلام واللامنطق، وكسر قاعدة الزمان والمكان، وتداخل الواقعي/ بالحلم، ويغلب عليها الطابع الوجودي، حيث يكون الفرد وحيداً في مواجهة العالم وبؤسه وشقائه.. وتنتهي القصة حين يقدم "توم كروز" على قتل العميد داخل مديرية الأمن، لأنه أراد أن يبعده عن المقاومة، ويصر على إرساله في بعثة علمية خارج البلاد:

"يقترب أزيز الطائرات بدون طيار، وهي تقصف الدروب والطيور والزهور بالليزر والنابالم.. هب واقفاً، وأخذ يجري عبر طرقات "حديقة الأندلس" يعبر شارع الحرية" إلى وادي "المقاومة" ص, ١٠٩.

الروح الاجتماعية والإنسانية الناقدة

تتجلى روح الانتقاد الساخرة عند القاص محمد الشارخ، وهو يتناول في كل قصة من قصصه موضوعاً مغايراً تماماً عن الآخر، مغايراً في الزمان والمكان والأحداث والصراع، وهذا كله يدل على خصوبة مخيلة الكاتب، الذي ينقلك في قصصه عبر القارات الخمس في هذه المجموعة، وكأنه رحالة حقيقي، يقدم لنا عصارة تجاربه وأسفاره ورحلاته عبر العالم، ويقدم هذا كله بروح انتقادية مباشرة حيناً،ومبطّنة حيناً آخر.

ففي قصة "الحفلة" يفضح القاص بشكل مباشر المجتمع الثري جداً، والمتحلل، بكل أسف، من القيم الأخلاقية والاجتماعية؛ حيث الرجال يخونون زوجاتهم، والنساء يخنّ أزواجهن.. وحفلات التعارف والعشاء تكون عرض أزياء للجنسين.. وتعرض فيها عقود الماس بملايين الدولارات، وترتيب حفلات الخيانة والدعارة على أعلى المستويات، يخوتٌ بحرية وطائرات خاصة... إن "لولو" بطلة القصة تخون زوجها مع "بيير"الفرنسي على مدى ليلتين، وتطمئنها صديقتها "سارة" "ولا يهمك الرجال يخوننا أيضاً" وها هو المليونير "بشارة" والعائد من أمريكا بعد عشر سنوات، يحاول أن يشتري "لولو" بأرخص الأثمان مقابل ليلة واحدة، لقد اتفقا على خمسة ملايين دولار، ولكن حين دس الشيك في صدرها وجدته خمسة آلاف، فظنت أن هناك خطأ في الرقم، ولكنه يصارحها بكل صفاقة، بعد أن سقطت في فخ الخيانة وبيع كل ما لديها:

"في البلكونة قلت: له الشيك غلط" نظر إليَّ باسماً، وسألني: لماذا غلط؟ قال وهو يمسك يدي: لا .. لا يوجد غلط.. كدت أموت غيظاً وهو ينظر في وجهي بصفاقة ووقاحة: أنت قلت خمسة ملايين، شدَّ عليَّ يدي باسماً، وقال بكل ثقة، وبدون تردد أو مجاملة أو ارتباك: لا بأس الليلة اتفقنا على المبدأ، وغداً نتفاهم على الثمن".

الحفلة / ص, ٤٣

أما في قصة "وليمة إبراهيم منصور" فينقلنا القاص إلى عالم

آخر مغاير تماماً، إنه عالم القارة الإفريقية حيث يقوم بطل القصة وأسرته مع صديق عمره منذ الابتدائية " إبراهيم منصور" وأسرته بزيارة سياحية ريفية للتعرّف على مجاهل غابات القارة السوداء. يباغتنا القاص بافتتاحية، غير متوقعة، مفاجئة جداً، فيقبض على القارئ منذ اللحظة الأولى: "أنت ماذا تعرف عن الأسد، حين تواجه عيناك عينيه، وتزحم رائحته أنفك، متران أو ثلاثة يبعد عن سيارتك"؟! ص ٥٧.

القصة في أحداثها طريفة وجميلة، وفي خاتمتها مرعبة ومفزعة، وتصلح تماماً لتكون سيناريو لفيلم سينمائي يحبس الأنفاس، في طريق العودة للمخيم السياحي تعطلت سيارة الحبيب، والهاتف اللاسلكي تعطل بفعل الأمطار الغزيرة والغيوم والظلام الذي هبط فجأة، الدليل السياحي ركض باحثاً عن وسيلة نجاة، فالتهمه أسد الغابة على مرأى من الأسرة الكويتية المرعوبة المحاصرة في سيارة الجيب المكشوفة، والتي تواجه أسرة من الأسود:

"وما إن أدرت مفتاح المحرك وظهر صوت الماكينة، حتى امتعضت الأشبال، وأطلت علينا برؤوسها، وتعالى صراخنا، ولم تستطع يدي إدارة المحرك ثانية، مد أحد الأشبال الأفذاذ يده نحونا، كان وجهه أبله.. بدا واضحاً لنا اللسان الأحمر العريض، والجوف العميق، وصراخنا يزيد، والتعبير في وجهه لا يتغير.. مد يده ومخالبه، ودون زمجرة وبلا غشمرة أو مسخرة مد يده نحو "مشاري" وانتزعه من حضن أمه.. ونحن يا ويلي"!! ص ٥٦.

ولعل الزمان والمكان يكونان أكثر خصوصية وغنى في قصة "ديرة بطيخ"؛ حيث ينقلنا القاص إلى عوالم مكانية جديدة، وهذه العوالم المتعددة يندر أن تجتمع في مجموعة قصصية واحدة، ومن هنا تأتي أهمية هذه المجموعة وتميز صاحبها، حتى إن المكان" أو الفضاء القصصي هو البطل الأخير والأغنى في هذا العمل الأدبي المتميز، نحن الآن في بلاد القوقاز... لقد قرر إحسان "وزوجته" أمينة" ترك "بلاد الرمان"/أمريكا، والعودة إلى بلدهم "ديرة البطيخ"/ بلاد القوقاز... والقصة عميقة في مضمونها ودلالاتها الرمزية الاجتماعية والسياسية،وها هو "إحسان" أكبر مزارع عالمي للبطيخ المطور، ومزارعه تنتج بطيخاً حديثاً بأشكال هندسية: بطيخ مثلث بطعم الكرز، بطيخ مستطيل، بطعم بطيخ مثّمن.. ويحدد يوم "عيد البطيخ" للدولة، ويوم عيد جلوس الرأس الأكبر في ديرة البطيخ، يفتتح خطابه التاريخي بقوله: باسم عدالة البطيخ.. بدلاً من باسم عدالة القانون" ص ٦٦.

إن هذا الكلام له دلالاته السياسية ورموزه الانتقادية الواضحة عند الكاتب العميق في فكره وثقافته، والواسع في تجربته الحياتية والإبداعية.

السخرية المريرة، والروح الساخرة

لعل القصة الأميز والأهم في المجموعة كلها هي قصة "بيبسي"، وعلى الرغم من بساطة العنوان، كحال كثير من قصص الشارخ، إلا أن القصة تلعب ببراعة على الكثير من الأوراق الرابحة؛ فمنذ مطلع القصة يتوجه القاص إلى القارئ توجهاً خطابياً مباشراً، توجه الأديب الهادئ والواثق من نفسه:" ليس في نيتي أن أكتب مذكرات عن الجغرافيا والتاريخ، ولا أن أنتقد بلداً أو سياسة أو حكومة، فالمساوئ لا تحتاج لتعداد، فقط أريد أن أكتب عن أحداث أغرب من الخيال" ,١٤٣. وهذا الكلام يأخذ أهميته القصوى عند الكاتب/ محمد الشارخ فيطرز به لوحة الغلاف الأخيرة لمجموعته.

إن الكاتب الشارخ يراهن هنا على جملة من المغامرات الإبداعية، فهو يخاطب قارئه بمنتهى العفوية والبساطة، ويعزف على أوتار السخرية، فيظهر قاصاً ساخراً من الطراز الرفيع، وهذه السخرية ليست مجانية أو استهلاكية، بل هي سخرية موظفة عميقة في مراراتها، عميقة في مزج الخوف بالفكاهة، كما يصرح الكاتب ويعترف لنا، وخلاصة القصة أن البطل يسافر بأمر من والده من الكويت إلى "اليمن" ليتابع أحوال مصنع "البيبسي" في "عدن" بعد أن قامت الحكومة الاشتراكية بتأميمه وتأميم كافة المصانع التي يمتلكها السادة الأغنياء والأجانب.

ولعل من حسن حظ بطل القصة، وربما من سوء حظه، أن صديقه في الدراسة في الجامعة الأمريكية ببيروت، الذي كان من قادة الحزب الاشتراكي، صار الآن وزيراً كبيراً في الحكومة الثورية، وها هو يدعو صديقه إلى اليمن قائلا :

"تعال وسنعالج الموضوع" والبطل يتوقف في زيارته عند صديقه "محمد الشقاقي" في مدينة "تعز"، لقد سبق لهم أن كانوا زملاء الدراسة في بيروت: " كلنا تخرجنا من هناك.. صحفيون ومحامون وأطباء ومهندسون.. كلنا نريد تغيير هذا المجتمع الآسن، نريد قلب الأمور.. اجتثاث الطغيان نتطلع لمجتمع الحرية والحب والعلوم، ودفن الاستبداد الشرقي إلى الأبد" ,١٤٨، وكان على بطل القصة أن يسافر من "تعز" إلى "عدن" بالطائرة، وكان ذلك قبل أربعين عاماً، ويا لها من طائرة.. ويا لها من رحلة.. إنها طائرة صغيرة من نوع "داكوتا" والتي كانت مشهورة في الحرب العالمية الثانية.

ويسخر القاص من موعد الطيران، الساعة السابعة صباحاً.. ولهذا يجب عليك أن تصحو في الخامسة فجراً.. ويسخر من المطار القذر : "وصلت المطار حانقاً متضايقاً من كل شيء.. يا سلام على المطار كأنك داخل "قصر فرساي" ثكنة جيش من صفيح مضلع، لونه الداخلي أزرق غامق، والسقف بني غامق.. عبقرية ملون " ص ١٤، ويتابع القاص ببراعة سخريته في كل الاتجاهات: " موظف الطيران عيناه جاحظتان، فوق شارب كث وأسنان مصفرة من كثرة التدخين،

وانتفاخ قات في خده الأيسر.. كان ينادي على الركاب بصوت نشاز يخدش الآذان" ص ١٤٥ إن القاصّ هنا رسم صورة كاريكاتورية رائعة جداً لهذا الموظف البائس، وتخدمه في ذلك مخيلة متوقدة "ولغة أدبية راقية.. وركاب الطائرة يتجهون نحو طائرتهم الفريدة من نوعها يحملون حوائجهم: بطانيات مستعملة، قفص دجاج، حزم قات، شنط قديمة ممزقة ومربوطة بحبال.. الحقائب وحاجيات الركاب تصف على يمين الطائرة، والركاب عن يسارها.. يا ساتر وكأنها بوسطة في مطلع القرن العشرين!!

طائرة الداكوتا ترتجف دون عواصف، تحتضر دون سبب، وبابها يفتح والهواء يعصف بها،.. والراكب / بطل القصة وحده الذي يفزع ويظن أن الطائرة آيلة إلى السقوط والهلاك لا محالة، أما مضيف الطائرة، فهو هادئ جداً يشعل "البريموس" في قلب الطائرة ليصنع لهذا الضعيف فنجان قهوة وليهدئ من روعه!! وأخيراً تصل الطائرة إلى "عدن" بسلام بعد رحلة كلها عذاب وقلق وترقب موت مفاجئ.. في المطار تستقبلهم أسراب كثيفة من الغربان السوداء، "وغراب البين" هذا نذير شؤم والعياذ بالله.. ولأن بطل القصة ضيف مهم على الحكومة يتسقبله في المطار شابان أنيقان، ويركبانه في سيارة زجاجها ضد الرصاص!! يسأل عن صديقه "الجبار" فيقولان له: مسافر مع رئيس الوزراء، فقد غدا الجبار" وزيراً للإعمار"، ويسأل عن صديقه القديم "أكثم اليربوعي"، فيفاجأ أنه كان من ضمن الوجبة الثانية!! لقد صدر الحكم بإعدامهم، وتم تنفيذ الحكم أول أمس.. لقد أخذ القادة" الثوار" يأكلون بعضهم بعضاً، والمحاكم الجماعية والإعدامات تنفذ دون محامي دفاع.. "وزير المعادن" صديق الجبار يسأل الضيف بنبرة تهكم وسخرية واضحة:" أنت من أصحاب البيبسي ولا تفهم .. دائماً لا تفهمون.. قل لنا بصراحة لماذا أتيت؟! أنت أتيت لمصنع البيبسي.. تظننا بهائم لا نفهم"؟! ص ١٥٩.

وتستمر شخصية الكاتب مفتوحة على السخرية المرة والمريرة، فها هو الرصيف المؤدي إلى دار ضيافة الحكومة مملوء ببقايا سندويتشات وورق كلينكس، وزجاجات بيبسي، وهناك كلاب قذرة ووسخة وهزيلة تملأ المكان، تتشمم ولا ترفع رأسها عن الأرض، و "أحمد الجبار"كعادته يتكلم بتلك النبرة الحاسمة المترفعة، نبرة الحكام الكبار الذين يدعون الحكمة والرؤية، ومعرفة مصلحة الشعب بالإلهام الذي من الله به عليهم بالسيف والخنجر والدبابات والمخبرين"!!ص ١٦١.

روح الأرواح أم مسك الختام

لابد لهذه الدراسة أن تنتهي، وإذا تركت الحبل على الغارب فإن شهيتي للكتابة عن المجموعة وفضاءاتها المكانية والزمانية الفنية والدهشة، لما استطعت التوقف، أو لملمة ما أكتب.

وباختصار شديد فإن القاص الكويتي المتميز جداً "محمد الشارخ" يفتح شهية أي ناقد للنقد والدراسة،



وهو حين يضع قدمه في واحة القصة، فإنه يضعها في المكان المناسب لمواهبه الإبداعية، وإن كنت أرى الرجل مرشحاً قوياً لدخول عالم الرواية من بابها الواسع، فهو يمتلك مخيلة "خصبة" مخيلة لا أحلى ولا أجمل، وقدرة "فائقة" على السرد والوصف والاسترسال، ونبش صغائر الأمور، فلا تفوته فائتة.. وهذا النفس السرديُّ المسترسل، حيث يغرف صاحبه من بحر ولا ينحت من صخر، هذا كله من أبرز معدات الروائي وأدواته الفنية.

وإنني إذ أهمّ بقفل هذه الدراسة النقدية الموجزة أهنئ الأسرة الأدبية في الكويت بهذا الاسم الإبداعي الناصع والجميل "محمد الشارخ"، راجياً من الله أن نشهد له ولادة أعمال أدبية جديدة، تساهم في تكريس اسمه الأدبي، وفي إبراز قدراته الفنية والإبداعية الهامة حقاً.

جماليات السرد في رواية
«الموت يمر من هنا»

بقلم : د. الرشيد بو شعير
(الإمارات العربية المتحدة)

جماليات السرد في رواية «الموت يمر من هنا»

بقلم : د. الرشيد بو شعير
(الإمارات العربية المتحدة)

■ عبده خال يبني روايته بشخصيات تنظر إلى الأحداث من زوايا متفاوته.. ومتناقضة ويرصد ظلالاً لا يراها الآخرون.

تعد رواية «الموت يمر من هنا». باكورة أعمال عبده خال الروائية. من الروايات العربية التي حاولت أن تمتح من جماليات التراث السردي العربي، كرواية «ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ، ورواية «طريق الحرير» لرجاء عالم، ورواية «ألف وعام من الحنين» لرشيد بو جدرة، و «تجليات» جمال الغيطاني.

إلا أن رواية «الموت يمر من هنا» تتميز عن هذه الأعمال من حيث كونها توازن بين جماليات السرد الأوربي وجماليات السرد التراثي العربي على نحو لافت للنظر، وهو ما سنفصل فيه القول على النحو الآتي:

أ- جماليات السرد التراثي:

تتراءى جماليات السرد التراثي بهذه الرواية في النزعة الغرائبية وفي بناء الأحداث الخاصة؛ ذلك أن البناء في هذه الرواية لا يختلف كثيراً عن بناء المرويات التراثية العربية القديمة، من مثل «كليلة ودمنة» و «ألف ليلة وليلة» تحديداً.

وإذا كانت النزعة الغرائبية تتراءى من خلال الحكايات والمواقف والشخصيات الأسطورية التي تستعصي على الحصر؛ من مثل حكاية الكلاب التي كانت تطارد الفتى «درويشاً» المعتوه في الحقول وتتخلى عنه عندما يقترب من مزار السيد «أبي قضبة»، وانفراج قبر الجدة «نوار» وخروجها منه، وما يروى عن موت «راعي القضبة» ونهوضه من قبره كذلك و «منعه مجموعة من الجن قدمت لتسكن هذا الوادي»، ودخوله في معركة حاسمة معهم حتى أبادهم عن آخرهم، وما يروى عن سكان «القلعة» الذين أودعوا سجونها المظلمة صغاراً «وبلغوا من العمر

عتياً لا يعرفون في الحياة إلا تلك الظلمة، وعندما سنحت لهم فرصة الهرب تراجعوا أمام النور وعادوا» إليها، وجثث السجناء التي كانت ترمى للكلاب بفناء «القلعة».

وما يروى عن أحد الحراس «الجبالية» الذي حاول إيقاف جنيّ في إحدى الليالي «فمسخه كلباً له وبر غزير» وظل يعيش في القلعة، ويتقلب في فنائها ليلا «طالبا العفو»، وما يروى عن «السوادي» الإقطاعي الطاغية الذي سقط من رحم أمه «على رداء بنت سلطان الجن، وكانت على وشك أن تزف لعريسها، وحينما رأت هذا المولود استبشرت به، وأقسمت أمام الملأ بأنها ستكون أماً له، وعاهدت شعبها على طاعته، فعاهدوها»، وما يروى عن «السوادي» أيضاً من أنه «يحمل قلب ثعبان، يلدغ القريب والبعيد».

فما من شك في أن هذه المادة الغرائبية مستوحاة من التراث السردي الشعبي، وخاصة من كتاب «ألف ليلة وليلة».

إلا أن الأمانة تقتضي الإشارة هنا إلى أن«عبده خال» في هذه الرواية لم يقتصر على الإفادة من مواصفات المادة السردية الغرائبية التراثية، وإنما أفاد بقدر كبير من أسلوب توظيف هذه المادة في أعمال بعض الكتاب الروائيين العالميين، وفي مقدمة هؤلاء «غابرييل غارسيا ماركيز»، وخاصة في روايته الموسومة بـ «خريف البطريرك»، حيث نرى دكتاتوراً مستبداً مجهول النسب (مثل السوادي في رواية عبده خال) يلجأ إلى أساليب الإرهاب وينسج حوله أساطير يحتمي بها من مناوئيه على نحو ما كان يفعل «السوادي» تماماً.

إن العناصر العجائبية أو السحرية في أعمال «ماركيز» غالبا ما تكون افتعالاً ساخراً لأحداث ومواقف خيالية تحاكي الأكاذيب الرسمية التي تخترعها السلطة السياسية من أجل حماية نظامها، وهو ما نراه في «الموت يمر من هنا» بجلاء لا يقبل الشك، والراجح أن عبده خال كان يجاري «ماركيز» في هذا الأسلوب من التوظيف.

أما ما يتصل ببناء الأحداث فإن عبده خال يفيد كثيراً من طبيعة البنية السردية المتشابكة في التراث السردي العربي القديم، وخاصة بنية «كليلة ودمنة» وبنية «ألف ليلة وليلة».

إن السرد في كتاب «كليلة ودمنة» يتشكل في نسق متشابك؛ فهناك قصة الإطار أو المقدمة السببية التي تستعرض الحوار الممتد بين الملك «دبشليم» والفيلسوف «بيدبا»، وهناك قصة خرافية رئيسة يرويها «دبشليم» عادة على ألسنة الحيوانات تتفرع إلى قصص جزئية أخرى لا تنتهي إلا بنهاية الباب الذي يعد بمثابة الوعاء الذي يستقبل عصارة الحكمة أو العبرة المستخلصة من تلك القصص.

وهذه البنية السردية في «كليلة ودمنة» تماثل البنية السردية في كتاب «ألف ليلة وليلة»، بالرغم من الفرق بين طبيعة الشخصيات في هذين العملين، وبالرغم من الفرق بين وظائف القصة الإطار في كل منهما؛ ذلك أن حكايات كتاب «ألف

ليلة وليلة» تتفرع وتتوالد كثيراً إلى درجة الانفلات، ويكفي في هذه العجالة أن نتمثل بقصة التاجر الموسر التي تمخضت عن حكايات فرعية كثيرة.

ومؤدى هذه القصة أن تاجراً ثرياً أراد أن يستريح من وعثاء السفر في بستان وأخذ يأكل تمراً ويرمي النوى يميناً وشمالاً، ثم قام فتوضأ وصلى، فلما سلم فوجئ بشيخ جني «رجلاه في التراب ورأسه في السحاب» وفي يده سيف مشهور يريد أن يهوي به على ذلك التاجر متهماً إياه بقتل ولده بنواة التمر، فما كان من التاجر إلا أن أخذ يتوسل إليه كي يمهله سنة حتى يعتق عبيده ويوزع أمواله ويودع أهله ثم يعود إليه كي يأخذ بثأره، وبعد لأي يقتنع الجني فيمهله.

ويفي التاجر بوعده ويعود إلى البستان كي ينفذ فيه حكم الجني، ويأخذ في البكاء حتى يلفت نظر شيخ وقور كان يصطحب غزالة، وعندما يقف ذلك الشيخ على قصته يعجب بوفائه، ويقدم شيخ ثان مع كلبتين فيسلم ويجلس، ثم يقدم شيخ ثالث فيجلس هو الآخر، ويحاول هؤلاء الشيوخ أن يواسوا التاجر ريثما يأتي الجني فيروي له الشيخ الأول قصته مع الغزالة، ويروي له الشيخ الثاني قصته مع الكلبتين، ويروي له الشيخ الثالث قصة الصياد والعفريت التي ذاع صيتها في الآداب العالمية.

وبعض هذه القصص التي رواها الشيوخ الثلاثة تتوالد وتتفرع بدورها، على نحو ما تفرعت قصة الصياد والعفريت إلى قصة أخرى، وهي قصة «الحكيم دوبان والملك يونان» الذي يروي قصة أخرى، وهكذا دواليك.

وعندما سمع الجني كل هذه الحكايات المتوالدة تعجب واهتز طرباً وصفح عن التاجر الموسر.

وقد جرت كل حكايات «ألف ليلة وليلة» على هذا السمت في بناء السرد وتعدد الرواة، وهو ما يطالعنا في رواية «الموت يمر من هنا» لعبده خال؛ فكل شخصية من شخصيات هذه الرواية تحمل قصتها في جعبتها، وهو ما يجعل الأحداث متشابكة ومعقدة ومتوالدة، ولكنها في نهاية المطاف ترتبط بالسوادي الإقطاعي الظالم وقرية «السوداء» الفقيرة السلبية المعزولة التي تعاني من قهر السوادي واكتساح الطوفان والقحط والجوع.

وهذه القصص لا تتعدد بتعدد الرواة من أمثال «درويش» والجدة «نوار» و «صالحة» و «عبده راجح» وغيرهم، بل تتعدد وتتوالد داخل كل قصة تروى.

إن «شبرين» - على سبيل المثال - يسرد قصته كما يسرد أطرافاً من مأساة والده «زيلعي» وما كان من سمل عينه بيد السوادي، كما أن والدة «شبرين» تروي بنفسها أطرافاً من سيرتها وأطرافاً من سيرة «زينة» ابنة عم «شبرين» وما كان من اعتداء «ولي» عليها، كما أن «مريم» عشيقة «السوادي» المتمنعة تسرد قصتها وتروي ما كانت تسمع عنه من الخرافات التي يصدقها السذج من الناس، و «عبده راجح» يروي للسجناء قصته في مواجهة

«السوادي» ومناوأته، كما يروي عن «أبي عاصي» الذي حاول الفرار من السجن فمات برصاص قناصة «القلعة»، و «موتان» يسرد أطرافاً من سيرته الذاتية كما يروي عن سيرة صديقه الحميم «عبد الله الشاقي» الذي رماه أعوان «السوادي» في السيل الهادر أثناء الطوفان، وما كان من أهله الذين اضطروا أن يبيعوا آخر حقولهم للسوادي حتى يشتروا بثمنه كفنا ويقبروه، هذا فضلا عن تلك الحكايات المتناسلة التي ترويها الجدة «نوار» عن تاريخ قرية «السوداء» وتاريخ «السيد أبي قضبة» وليها الذي نسجت حوله كثير من الخرافات الطريفة.

وتوالد الحكايات في هذا العمل الروائي يجعل منه نصً حدث دون منازع، فالبطل فيه ليس الشخصية أو المكان أو الرؤية الفكرية، وإنما هو الحدث الممتع والمضني في الوقت نفسه، وذلك بما يبهر المتلقي بأسلوب السرد، وبما يفضح النفس البشرية في صراعها الأبدي من أجل البقاء ومن أجل الكرامة، من أجل نزوعها الخير ومن أجل نزوعها الشرير على حد سواء.

ومن بصمات كتاب «ألف ليلة وليلة» التي لا تخطئها العين الناقدة في هذه الرواية وجود علاقة فكرية بين مضامين بعض القصص؛ وتفصيل ذلك أن قصة رحلة «شهريار» نجد صداها القوي في رحلات «السندباد»؛ فهناك «تشابه في الموضوع وتقارب في البناء» بين هذين الحدثين، وكأن القصة الأولى رهصٌ للثانية، وهو ما يتراءى لنا بوضوح في «الموت يمر من هنا» من خلال قصة «مرحمة» التي ترويها الجدة «نوار» وقصة «مريم»عشيقة «السوادي»، فكل منهما كانت فائقة الجمال وقوية النفس والإرادة، وكل منهما امتحنت في شرفها ففضلت التنكيل والموت على التفريط به.

هذا عن جماليات التراث وتجلياته في رواية «الموت يمر من هنا»، فماذا عن جماليات المعاصرة؟

ب- جماليات السرد الأوربي المعاصر.

إن جماليات المعاصرة تتراءى تحديداً في البناء وفي أساليب السرد.

أما ما يتصل بالبناء فإنه يبدو في تعدد الرواة وتعدد وجهات النظر والرؤى؛ ذلك أن عبده خال في هذه الرواية استطاع أن يتلافى هيمنة الصوت الواحد الذي نلمسه عادة في بواكير الكتاب الروائيين الذين تسيطر عليهم تجاربهم الذاتية فيتخذون من أبطال رواياتهم أقنعة أو أبواقا تبث أصواتهم الخاصة التي تحجب سائر الأصوات الأخرى.

إن عبده خال يبني روايته هذه على غرار بناء رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ أو بناء «السفينة» لجبرا إبراهيم جبرا، أو بناء «الإخوة كارامازوف» لدوستويفسكي؛ ذلك أن شخصيات هذه الروايات تنظر إلى الأحداث والأشياء والكون والمجتمع من زوايا متفاوتة ومتناقضة في كثير من الأحيان، وهو ما ينطبق على شخصيات «الموت يمر من هنا» إلى حد بعيد؛ فإذا كان «الشيخ موسى» - على سبيل المثال - يلوي عنق الشرع

من أجل خدمة مصالحه ومصالح «السوادي» وأعوانه، فإن «درويشا» ينظر إلى الشرع نظرة فلسفية تتجاوز القشور وتتمسك بالجوهر واللب، خلافاً للغجر (النمالية) الذين يستهترون بكل القيم من أجل الحصول على ما يسد الرمق، وإذا كان السوادي الجشع يرتكب الجرائم البشعة من أجل الاستيلاء على الأرض وتأكيد سطوته وجبروته فإن «عبدالله الشاقي» يحاول أن يتحداه ويحمي أهل «دير بني مشعوف» السلبيين من أذاه.

وكل صوت من هذه الأصوات المختلفة يدافع عن وجهة نظره ويحرص على تميزه وتسويغ نبراته، بما في ذلك صوت السوادي الذي كان مغالياً في نشازه.

إن «السوادي» المتعجرف الظالم الذي يتعود الآخرون على الانصياع لأوامره والاستجابة لنزواته يسوّغ سجن «مريم» التي رفضته تسويغاً منسجماً مع منطقه:

«ولم يعد أمامي إلا التوغل في جرح من أحب.. أن آلمه وأن أظل داخل قلبه وذاكرته.. أن تكون خارج الحب فأنت ميت.. نعم أنت ميت.. ماذا يعني أن تكون حجراً مثلاً، لا أحد يميل إليك، ولا أحد يبغضك، هكذا مخلوق من المخلوقات لا دور له إلا أن يقع في بصرك فتلقيه بلا اكتراث، إذاً الخير كله أن تكون محبوباً أو عدواً.. وإذا لم يحبني من أحببت فلا بأس من البقاء بداخله عدواً، كشبح مرعب يفيض بالبشاعة، بالخسة، بأي شيء، فهناك كلمات كثيرة نرددها، ولا نعي ما تعنيه.. والذي أعلمه جيداً أن الحب يأتي بعد دمار كبير، فلأحدث هذا الدمار علها تريحني، وتدنو قليلاً».

وبالرغم من أن هذا التسويغ المتفرد لا يناسب طبيعة «السوادي» الطاغية أكثر مما يناسب مثقفاً معقدا أحرقت كل سفنه، فإنه يظل تسويغاً مقنعاً في عالم الرواية بوصفه يشكل صوتاً متميزا يعبر عن دوافعه السيكيلوجية المتجذرة في أعماق غياهب النفس البشرية.

وقد حرص عبده خال في هذه الرواية الثّرية على رواية الأحداث من وجهات نظر متعددة تكشف عن خبايا تلك الأحداث وترصد ظلالها التي لا يراها الآخرون، وهو ما يتراءى في حادثة غرق «عبد الله الشاقي » التي تروى بلسانه وبلسان صديقه «درويش»، كما يتراءى في حادثة تحرش «السوادي» بـ «مريم» ووقوعه في غرامها؛ فالسوادي يروي الحادثة على النحو الآتي:

«راقت خاطري، فوجهت ركبي صوبها غير عابئ بما تخلفه أقدام الخيل من ضرر بالحقول، وحين رأت السنابل تتساقط، حملت منجلها، وركضت لتوقف خيلي ورجالي، فاستقبلتها قافزاً من على فرسي، ومددت يدي لقطفها، فتناولتني بمنجلها ليبدأ الدم بالهطول. منذ تلك الحادثة ودمي يسيل، ولم يتوقف بعد.. هذه الثمرة أخرجتني من جبروتي ما تبقى من الدهر، كنت أظن أنه لا يفصلني عنها إلا مسافة مد أناملي لقطف تولتها، وتصبح نتفة قطن أنظف بها أذني كلما اتسخت، فاستعصت واستقرت جمرة في الصدر».

هكذا يروي «السوادي» عن هذه الحادثة التي كانت مثل حصاة ترمى في بركة حياته الآسنة، أما «مريم» فإنها ترويها من وجهة نظرها على النحو الآتي:

«وبينما كنت منهمكة في جمع أعواد وجذوع متناثرة من بين أشجار الأثل، والسدر، والنيم، إذاً بمجموعة من الخيالة يتقدمون نحوي.. كان في مقدمتهم رجل يمتطي فرساً شهباء، أدعج العينين، مديد القامة، ضخم الجثة، قاسي القسمات، عنيد الجبهة، حاد الصوت، عبثي المزاج، ذو أنفة طاغية.. وكانت عيناه تبثان خليطا من الرهبة والنفور والهيبة والرثاء.. ترجّل عن فرسه، واقترب مني فانتقبت بخماري، ليستحلفني أن أميط اللثام، فأغلظت له القول، فاحترقت بشرته البيضاء بحمار فاقع وطفرت عروقه، وظلت عيناه تدوران في وجوه مرافقيه - الصامتين كالموت - بقسوة، فجأة قذف بضحكة صاخبة، وتقدم نازعاً لثامي، وقهقهته تعربد في الفضاء، وطوى لثامي وهو يتلمظ متلذذاً».

إن الحادثة الواحدة في هذه الرواية قد تروى من قبل عدد من الرواة ولكن كل واحد منهم يتبّلها بطريقته الخاصة ويضفي عليها مسحة متميزة أو يصف بعض التفصيلات التي لم يلتفت إليها الرواة الآخرون.

ذلك هو أسلوب تعدد الأصوات أو تعدد وجهات النظر، وهو الأسلوب البنائي الذي سبق لناقد كبير مثل «ميخائيل باختين» أن اكتشفه في أعمال «دستويفسكي».

هذا عن تعدد الأصوات، أما عن أساليب السرد المعاصرة فإنها تتراءى في تقنية تيار الوعي التي راجت في السرد الأوروبي المعاصر، وخاصة في أعمال كتاب الرواية الجديدة، من أمثال «جويس» و «بروست»؛ إذ أن عبده خال يوظفها في كثير من المواقف بهذه الرواية، ويكفي في هذه العجالة أن نتمثل بلجوئه إلى هذا الأسلوب في موقف تأليب السوادي لدرويش على «خميسية» التي كانت تعرف بعض الأسرار المتصلة بوالديه المجهولين.

إن درويشا الذي كان يتساءل بحرقة عن هويته وعن والديه المجهولين يحس أن «خميسية» تخفي عنه بعض الحقائق التي تشفي غليله، ولكنها تناور وتسخر وتلمح ولا تصرح، وهو ما يجعله يصب عليها جام غضبه ولعناته فينتهز السوادي الفرصة كي يؤلبه عليها:

« - كان لابد لك أن تقتص منها لأنها سخرت منك.

- ...! (عجباً إنه يناصرني ضد تلك الشمطاء).

- إذا سألوك قل نعم.

- !!! (هل جن هذا الثور).

- لن يصيبك أي شيء فأنت قد رفع عنك القلم شرعاً.

- !!! (لعنة الله على أبيك.. عمّ تتحدث.. ياالله هل أصيب الرجل بلوثة... قسما لو حدث هذا، لأنحرن هذا العجل الذي يتقدم البقر، وأنا أرقص، فساعتها لن أجد من يلومني أو يحاسبني على دلق دمه)».

وكما نرى فإن عبده خال لم يكن يتصنع استخدام هذه التقنية في

هذا الموقف الروائي؛ ذلك أن «درويشاً» الذي كان مضطراً أن يعمل في حظائر السوادي ويحرس حقوله ما كان يستطيع أن يصارحه برأيه فيه، ولذلك كان يلجأ إلى أسلوب تيار الوعي والحوار الداخلي للتعبير عما يجيش بخاطره دون تصريح.

وإذا كان عبده خال قد استطاع في هذه الرواية أن يتمثل أساليب السرد التراثي العربي وأساليب السرد الروائي الأوروبي بدراية واقتدار، فإنه لم يستطع أن يتجنب بعض الهنات في توظيف بنية تعدد الأصوات أو تعدد وجهات النظر.

ومن هذه الهنات أن عبده خال كان يستخدم أسلوباً لغوياً واحداً لا يختلف باختلاف الأصوات بغض النظر عن تفاوت مستويات المعبرين عنها.

ومن هذه الهنات أيضا أن بعض الشخصيات الروائية تصف تجارب مستحيلة، كوصف «موتان» لتجربة الاحتضار، ووصف «عبد الله الشاقي» لتجربة الغرق؛ فكيف يمكن وصف تجربة الموت بلسان الميت؟!

وأياً ما يكون الأمر، فالذي نخلص إليه أن عبده خال في رائعته الموسومة بـ «الموت يمر من هنا» يفيد من أساليب الرواية الأوربية المعاصرة في انسجام وتناغم وائتلاف، وبالتالي فإنه استطاع أن يجمع بين الأصالة والمعاصرة في هذا العمل المتميز.

هوامش على "سلاح أبيض"

بقلم: د.محمود العشيري
(قطر)

هوامش على "سلاح أبيض"

بقلم: د.محمود العشيري
(قطر)

▪ وفاء خازندار تكتب حصادها الفني مع الحياة عبر تجارب ذاتية وتأملات للوجود .

صدر لـ "وفاء خازندار" ديوانها النثري الأول "سلاح أبيض" وفيه تجمع بين بنيتين إحداهما أدبية والأخرى تشكيلية، تقدم من خلال كل منها ومن خلال تجاورهما معًا وتجادلهما أحيانًا تمثيلاتها اللغوية التشكيلية البصرية للعالم، الذي تعيد إنتاجه رمزيًا بالحرف واللون والتشكيل.

ولعل جانبًا كبيرًا من هوية نصوصها الأدبية والبصرية راجع إلى حسن جمالي واحد، عنه تصدر لوحاتها وكذا كتاباتها، بما لا يعني بالطبع أن تكون إحداهما صورة للأخرى أو ترجمة أولى لها، فلكل فن أدائياته في ظل نوعه، ولكننا بصدد رؤية متسقة تتجسد بنياتها على أنحاء في الكتابة والرسم، وعليها أن تحدد داخل كل نوع شبكة تقاطعاتها واختلافاتها.

وأول ما يلفت النظر تلك المفارقة التي ينبني عليها تركيب العنوان: "سلاح أبيض" حيث المفارقة بين "البياض" و"السلاح" إذا شئنا به العنف والقهر والسلطة، أداة البطش. فهل يستطيع البياض أن يلغي عنف السلاح حتى مع الوصفية التي تغمره، أم أن البياض هنا يخاتل العرف العام ليتواطأ مع السلاح، مع السلطة، ليذبح.

يأتي السلاح الأبيض في نص "طفولة" استعارة مباشرة عن (القلب)، الذي يصادره العدو. القلب محظور ، لأنه مليء بكل هذه الحيوات، وكل تلك الرؤى. وهنا يستبدل النصُ الفنَ؛ الكلمةَ أو اللوحةَ بالسلاح.

عبر هذا العنوان الرائق الذي ينحرف بهذه الاستعارة (سلاح أبيض) عن مجانيتها إلى القلب، يعود به إلى أوصاف الطهر والنقاء به، في الوقت الذي يزرعه في قلب القوة.

إن السلاح الأبيض سلاح غير المدججين، غير محترفي القتل والإبادة. أخذت "وفاء" السلاح (الأبيض)، وتركت لهم السلاح (الأسود)- إن جاز التعبير- والقتل (الأحمر)!

هذا (السلاح الأبيض)، فماذا عن (النصوص البيضاء) في العنوان الفرعي: "واحد وعشرون نصًا أبيض". يحق لنا أن نتأمل الوصف في إطار اصطلاحات النقد ومفهوم الكتابة البيضاء، أو الكتابة في الدرجة الصفر، كما يحق لنا أن نُفَعِّلَ موسوعتنا اللغوية، ورصيد الكلمة المعجمي في ثقافتنا، بالإضافة- بالطبع- إلى ما نفترض أن "وفاء خازندار" أرادت أن تحققه وصَبَت إليه.

الأبيض: ضد الأسود. تلك ليست مجرد بديهية؛ لقد جاء الكتاب في أقسام ثلاثة؛ النصوص بالعربية، والنصوص مترجمةً إلى الإنجليزية، وبينهما لوحاتها الملونة، ولم يرافق النصوص سوى لوحات بالأسود (أو طبعت بالأبيض والأسود)، ليظل السجال في النصوص واللوحات بين اللونين، على ما لكل من دلالة؛ كتابة بيضاء كتبت بالأسود تهتك سواد بياض الصفحة، ولوحات بيضاء أيضًا رسمت بالأسود، تهتك سواد بياض الصفحة المقابلة. حتى هذه اللوحات الملونة انحصرت بين لوحات بالأبيض والأسود أيضًا.

الأبيض ضد الأسود، والبياض: نقاء العِرْض. والنصوص البيضاء حينئذٍ نصوص صافية، تتخللنا منسربةً في الأعماق. نصوص تريدها خالية من الإرغامات والقسر والواحديّة والتحديد، منفتحة على التعدد والاختلاف. نصوص تتمناها ضد السلطة، تلك الجُرْثومة العالقة بآليات القراءة، والتي تقرأ دومًا وَفق نظامٍ وقواعد وتصنيفات إجباريّة، تسلبنا وجودنا الكامل أمام النص، كما تَسْلُب النص ذاته هذا الوجود. وما النصوص البيضاء والكتابة البيضاء إلا محاولة لخلخلة هذه القواعد.

واللافت أن المعجم يقول: "كلام أبيض: مشروح". وليس كل مشروح بسيط مفهوم، محاط تمامًا بمعانيه ومقاصده، فالنص المحتاج إلى شرح نص مُحَيِّر، مُغْوٍ يبدي وضوحه وانكشافه، ولكنه ينطوي على الإرباك والمخاطرة.

وهنا أيضًا تسعفنا المادة المعجمية، حيث "البيضاء": الداهية. و"البيضاء" أيضًا: حبالة الصائد! فهل نسج الديوان حبالة القارئ.

* * *

"سلاح أبيض" فيما يبدو هو حصاد نضال "وفاء خازندار" الفني مع الحياة عبر تجاربها الذاتية، وتأملاتها للوجود والتحولات والوطن.

فنص "عصفور" الذي يتصدر الديوان يقدم الذات فريسة للحيرة والتضارب، فتقف عند نقاط تقاطع عدد من الثنائيات؛ (الصمت- التغريد)، (الدنو- البعد)، (الفرح- الحزن). وليس ثمة خطوط مستقيمة تصل بين أطراف هذه المزدوجات بضربة لازم؛ فإذا كانت العلاقة الخارجية بين الأحداث يمكن للذات اكتشافها (الدنو- الصمت)، (الابتعاد- التغريد)، فإن تأويل الآخر الذي قد يكون الحبيب أو القَدَر أو المجهول، أو ربما كل ما في اليد- يظل هو المعضل. إن ما



يمنحنا إياه المنطق غير كاف لسبر أعماق الآخر في آخريته، التي تظل قرارًا لا نحيط به.

هذا التساؤل الذي يشتجر في نص "عصفور" يمتد ليصير هو ذاته موضوع النص التالي له، والذي يستعيض عن الحرف في كتابة عنوانه برسم علامة الاستفهام:

؟

"علامة استفهام نبتت على رأس طفلة

تنمو ... دونها

تغرس أنياب جذورها

لم تعد الصغيرة تحتمل

دارت بأفلاكها

كجنين

التصقت بجدار الوجع

تكوّمت بالمنحنى

خافت أن تمد قدميها

فتلامس النقطة

نبتت أخرى تبحثُ

عن ...

عنق ... أكـــــثـــــر

انعتاقًا". (ص١٤)

وليست هذه الاستعاضة اعتباطًا؛ إذ يرحل النص في تأمل معنى الاستفهام عبر تأمّل تشكيليّة العلامة، التي تنبت على رأس طفلة، حيث العقل الحر المفكر لطفولة الذات، وكلما نمت العلامة دونها، يَكْبُر السؤال، ويهن الجَسَد، في مطابقة بين تجسيد الصورة وتشكيليّة العلامة، التي تبدو خارجة من نقطة صغيرة.

كُبُر السؤال وفارق حدود الرأس الصغيرة، كما كبرت العلامة وفارقت حدود النقطة الصغيرة أيضًا، ولم يَبْق بينهما سوى هذه العلاقة الواهنة، التي لا هي اتصال تشد به النقطة العلامة إليها ولا هي انفصالٌ يحررها منها، أو بالأحرى يحرر الرأس من أسئلته. إنه انفصال الاتصال واتصال الانفصال. والسؤال الذي خرج من الصغيرة يبتلعها لتدور في تعرجات كل من الفكر والعلامة التشكيليّة، الحافلة بانحناءاتها اللينة والتفافاتها الملساء، التفافات العقل وطرائق التفكير، (تدور بأفلاكها)، و(تتكوم بالمنحى).

ولعل متاهة الأسئلة لا تُتَصَوّر بعيدًا عن هذه (الانحناءات، والدوائر، والأفلاك...)، متاهة تتحول معها الطفلة إلى جنين يتكور في بطن علامة الاستفهام، وهنا نعود ثانية أو ثالثة إلى التشكيل الخطي للعلامة؛ لتنقلب العلاقة بين العلامة والطفلة التي كانت مصدرًا لها: "خرجت من رأسها"، علاقة الأصل بالفرع، لتصبح العلامة أمًّا حاضنًا لطفلتها التي أضحت جنينًا يغلفه السؤال. وبهذا تتسع رمزية العلاقة إلى حدود أوسع تتخطى بها حدود الاحتواء والرعاية والاحتضان والنمو إلى علاقة الوجود ذاتها. فكما تُرْتَهن حياة الجنين بحياة الأم تُرْتَهن علاقة الإنسان، علاقة الذات بالسؤال. وإن كان رحم السؤال "جدارًا من الوجع" كما يقول النص، فإن ذلك هو الضامن الوحيد لاستمرار الحياة، حيث السؤال محايث الوجود، تمامًا كما كانت

حركة الذات محايثة لحركة العلامة، وكانت العلامة محايثة للذات.

وعلى نحو آخر تبدو مفارقة المعرفة في النص، أو النمو مع السؤال؛ فعلى حين بدأت الذات سؤالها منذ زمن قصي، حيث الطفولة، إلا أنها نمتّ به حتى عادت جنينًا، وكأن المعرفة تعود بالذات إلى أصالتها وبكارتها الأولى، حيث الفطرة والطبيعة والحدوس الأصليّة.

وكما لا تتوقف سيرورة الحياة لا يتوقف السؤال، بل هو ما يُمّسك بالمبادرة؛ فتتوالد الأسئلة، إذ تبحث علامات الاستفهام عن رؤوس أخرى، صغيرة أيضًا، تنبت منها، وكأنها لا تترصد بانتقاء الصغار إلا بحثًا عن رؤوس "أكثر انعتاقًا"، حيث تحرز الأسئلة فضاءات أكثر رحابة وخصوبة.

ويقدم نص "النرد" مفارقة وعيين؛ وعي الطفلة الصغيرة ووعي الذات الناضجة إزاء شيء واحد، هو نفسه حافل بالمفارقة: "لعبة السلم والثعبان":

"وأنا صغيرة

تعلقت بنردٍ

أَرُجُّهُ بأناملي الغضة

وألقي به حيث عالمي

يحلق،

حيث النجومُ

أو يعود بي،

حيث بدأتُ

يتحكّم بمساري

سلّمٌ وثعبان!

تراكمت السنون

كبرت اللعبة دوني..

نخرت عظام السلّمِ

تسلل إليه الثعبان

...

لم أجرؤ على

إلقاء النردِ

وصعود السُّلّم.

اللعبة تجسيد للقدر المحتوم فيما بين الارتقاء الذي قد يبدو مفاجئًا والسقوط المروع، النجاة والفوز أو السقوط والألم. ومع الطفولة كان التعلق بالنرد، التعلق بالقدر اللائط بالحوادث صغيرها وكبيرها. كانت هذه الثقة والطمأنينة، والتعلق بأهداب الأمل، كان البشْر الطفولي باللعبة حيث "الأنامل غَضة" و"العالم يحلق". ولكن لا يسلس العالم على هذا النحو، مع الذات في نضجها؛ فتنداح الحدود بين ما هو حقيقي وما هو تخييلي أو افتراضي؛ فاللعبة الوهمية (السلم والثعبان)، تنافس الواقعي والحقيقي وتختلط به، وتصبح الذات التي لا تزال على براءتها، مع وعيها ببشاعة التحول وفداحته- بين خياري السلم أو الثعبان، علمًا بأن السلم أصبح واهنًا، وتسلل إليه الثعبان فلم يعد أحداهما بمعزل عن الآخر، ليتضفر النجاح بالفشل، كما تتضفر النجاة بالسقوط، وتظل الذات على حنينها لبراءة لعبتها، وافتقادها لشجاعة طفولتها الباذخة.

وتَخَلُّد "الذات" في نص "لماذا...؟" إلى المدى الدافق، لا تلوي إلا على الغياب والسفر عبر ثلاثية (الذات- الآخر/الطائر- البحر) على الرغم من أن الألم يَشُدُّها إلى الأرض:

"الوجع ذاته واجهتي المقيمة". (ص٦٤)

والوجع: المرض المؤلم، ولعله أكثر ارتباطاً من الألم مثلاً بلوعة القلب ومرضه:

- "أرقت وشفني وجعٌ بقلبي
لزينب أو أميمة أو رَعوم"
(إبراهيم بن هرمة)

- "وإن جَزَعتم فَرُزْء لا يقوم له
فيض الدموع ولا يشفى له وجع"
(ابن درّاج القسطلي)

- و"شَفَّ فؤاده وجع شديد"
(الأعشى)

إن الذات تتبلد عبر استعارة تُجَسِّمُ ما هو مُجَسَّد، فتحيلُ الوجْهَ أو الهيئة (واجهة)! عبر رؤية تشييئية تهمش الحياة والتجدد لصالح الجمود والتبلد. وتبدو المسافة واسعة بين الذات في وعيها الكامل، وحلمها الندي بالآخر العاجز عن الإحساس بالأنا، عاجز عن الحدس بالموقف والتبصر به على الرغم من العيش في القلب منه. إذ "يتأمّل" لكنه مع هذا "لا يرى شيئًا" واضحًا للجميع! ربما لعجز أصابه، أو لأن الأشياء- كل الأشياء- أصبحت تحدث دون أن تعطي معناها الحقيقي. وفي اللحظة التي تكتشف فيها الذاتُ موت الآخر، تكتشف موتها أيضًا:

"قرب يدي
تحسست جثةً باردةً
... بل جثتين" (ص٦٦)

فهي إحدى هاتين الجثتين .

وفي أفق البحر نطالع: (الموج- الانتظار- الطحالب- السفن- الريح- الموج- العواصف)، نطالع حياةً صاخبةً من اشتجار: (الوهم- الانتظار- الضلال- القسوة- الإقصاء- الأمل- الرغبة- النسيان...).

"وحيدةً تمامًا أنتظر الموج

نبتت الطحالب بين أصابعي

وتراكم الوهمُ فوق سفني الجانحة

كل ريح هائمة تعصف وتقيم ولائمها

رفضتني السماء والأرض

فغدوتُ حصان بحرٍ متشبثًا ببقايا حلم

أبحرتُ فيك

ونسيت أن أعد الموج ... ولم أتبع النجوم" (ص٦٥)

بالإضافة إلى أن نباتُ الطحالب بين أصابعها يُكني عن طولَ الانتظار- تستحضر الصورة هذا الطابع الزلقي للطحالب شأن كل أحلام الذات التي تتفلت منها، وشأن الآخر الذي ينزلق هادئًا وممعنًا في القسوة. كذلك تقوّض الصورة كل دلالة على الإثمار والتجدد؛ حيث كل نباتٍ "طحلب"، وكل سفينة "جانحة"،

وكل ريح "هائمة"، وكل حصان متشبث بوهم "ببقايا حلم"، وكل إبحار "متاهة"؛ لقد أبحرت الذات ولم تتبع النجوم.

* * *

وتمثل "الطفولة"- التي رأينا بعض جوانبها- مع "الوطن" في "سلاح أبيض" مفتاحي البنية الموضوعيّة للكثير من النصوص، ويتقلبان عبر جل نصوصه فضلاً عن اشتغالهما معًا في نصوصٍ عدِة، وقلما نجد "الوطن"- خاصة- بمعزلٍ عن الطفولة.

فبعد أن أحالنا "سلاح أبيض" على الذات في فراغها المؤلم مع وحشتها وافتقاداتها في نصوص: "النرد"، "....."، "أحقاد غضة"،"صبي الأسطورة"، "لماذا". وأحالنا على الذات في اشتجارها مع الذات أو مع ذكرياتها عبر نصوص مثل "حفل تتويج"، "نعاود طفولتنا"- يأتي الوطن ليحتل مساحةً واسعة عبر نصوص مثل "بقية الحكاية"، "فلسطين وجهُ القمر"، "شجرة معتقة". وكما نرى الطفولة عبر نصوص مثل: "؟"، "النرد"، "نعاود طفولتنا"، نرى أيضًا تجادلها مع الوطن عبر نصوص "طفولة"، "جدي وشجرة الزيتون". إن الوطن الذي تئن روحها في شتاته يلاحقها من نص لآخر، وكثيرًا ما تلوح صورته متجسّدةً من خلال رمزه الأكبر: شجرة الزيتون الخالدة، التي تمثل في لاوعي الجماعة المركز المحوري للكون الذي هو الأرض والوطن، هي النقطة التي صاغت حولها دائرة من التراب المقدس، منغرسةً في قلب الوجود، تربط الأرض بالسماء، وتصوغ جغرافية الوطن المقدسة.

أرض الوطن ترابه وأهله، ومن هنا تماهي بين جدها وشجرة الزيتون:

"جدي وشجرة الزيتون
لافرق" (ص٣٤)

فالخلود ليس فقط ذاكرة الرمال والحدود والتراب، إنه ذاكرة الإنسان والمقاومة. والنص يجعل من كل من شجرة الزيتون والجد حافظةٍ موثّقة للمقاومة، للعصافير التي تُسَجِّل تاريخها بدمها:

**"... عصفور
يقفز
يملأ الأوراق
بالحكايا والصَّخَب"
(ص٣٤)**

وشجرة الزيتون الشاهدة على استشهاد الأطفال

**"يرهقها السقوط
الغض"** (ص٣٤)

لكنها أبدًا لا تسقط أو تخور، إذ "تتلفع بجذورها" كما يقول النص. ففي صورة إنسانية رائقة تأخذ الجذور مقام الجذوع وتستحيل أيادٍ للمقاومة والثبات. فتتحرك وتدافعً. وانطلاقًا من وقار الشجرة وديموميتها يكتفي النص بما يشبه الدفاع السلبي، لتظل ثابتة لا تريم.

تبدو "وفاء خازندار" كذلك شديدة الارتباط بالمكان/الوطن الذي يتفلت دومًا، وكأن ثمة لحظة على الدوام تفصلها عنه. لعله هو "بستان

جـارها" في النص الذي يحـمل العنوان: "(.........)"، حيث "أغصانه تظلل الروح". وحيث هذا السباق المحموم؛ سباق الزمان في المكان، ووقوع الذات فريسة الفجر الذي يبتعد، والمساء الذي يَدْهَمُها، وكلاهما يسلمها للشتات والضياع والمتاهة والانقطاع.

ولموتيفة البحر أيضًا حضورها القوي في نصوص "سلاح أبيض" على ما نجد في "حفل تتويج"، و"أحقاد غضة"، و"لماذا"، و"نعاود طفولتنا" الذي جاء بمثابة فرح مع البحر:

"على الشاطئ
نستمع لعزف المَدّ
نبعثر دفء الأصداف
نبني القلاع والأحلام
يداعبنا الموجُ
يَمُدُّ راحتيه
يَسْترد رمالَهُ
نعاودُ..
يَحْتجّ..
يفور..
يوقعنا وأحلامنا
و..
نعاود طفولتنا" (ص٣٨)

ويَضْحى النص شركة لهذا التفاعل بينه وبين الذات: (نستمع- نبعثر- نبني- نعاود)، وعلى الجانب الآخر: (يداعب- يسترد- يحتج- يفور- يوقعنا)، فتتراكم الأفعال والجمل القصيرة بانتقالاتها السريعة عبر هذا الحيز المحدود في ذلك النص القصير. ومفردات الصورة نفسها في القلب من حقل البراءة والمشاعر المتأججة: "عزف المد- دفء الأصداف- بناء القلاع والأحلام". فالذات كما تستتر بالقلاع تستتر بـ"الحلم"، الذي يقوضه البحر فعليًا على الشاطئ عبر تقويضه لقلاع الرمل، لكن دون أن يقوضه رمزيًا لدى الذات التي تعيد بناءه، إنه درس البحر الذي يعلمها إياه، فكل حلم قابل لأن يُجْهَض. ولحظة أن يداعبها البحر يهدم أحلامها/قلاعها الصغيرة، يبني معها أحلام المستقبل، أو بعبارة أخرى يمنحها القدرة على الصمود وإعادة المحاولة.

وهذا البحر المَرح الحنون هو ما تلجأ إليه الذات في "حفل تتويج" بعيدًا عن العالم، حيث كلٍ شيء متحول لاستعراض- بحثا عن الوجود الحقيقي خلف الوجوه المخاتلة للعالم لكن بدلاً من أن تلسعها نسمات الشاطئ، تلسعها الحقيقة المزيفة بوجهها النازف، فتعود ثانيةً لهذا الضجيج حيث كل شيء عبث، ووهم، واستعراض.

*وفاء خازندار: "سلاح أبيض"؛ "واحد وعشرون نصاً أبيض". مركز الحضارة العربية القاهرة ٢٠٠٥م.

قراءة في قصص "الدرجات"

بقلم: منتصر القفاش
(مصر)

قراءة في قصص "الدرجات"

بقلم: منتصر القفاش
(مصر)

"رأيت كل شيء وأعجبت بكل شيء
لكن كل شيء كان إما زائداً على
ما أريد،
أو أقل مما أريد، لا أدري كيف.
وهكذا تعذبت".
آلبا رودي كامبوس

جميلة عمايرة تُشكل السرد من وقائع تشبه ما يحدث كل يوم

يتصدّر هذا المقطع المجموعة القصصية "الدرجات" للقاصة الأردنية جميلة عمايرة، وكامبوس أحد بدلاء الشاعر البرتغالي بيسوا، والقصص تمثل في مستوى من مستوياتها حواراً مع هذا المقطع واستكشافاً لدلالته المختلفة بل إن قصة "تصفية حساب" تنتهي بما يمثل إعادة كتابة لجملة منه "هكذا أكون بلا أحلام تحرق ليلي بتلك العيون أو تلهب فراشي باشتهاءات ناقصة أو فائضة "فهناك دائماً هوّة شاسعة بين ما تريده الراوية وما تعيشه بالفعل في الواقع. وهذه الهوّة هي التيمة الأساسية في الكتاب وكل قصة تحكي تجربة الراويةمع هذه الهوّة، وما تحاول فعله لمواجهتها أو تجاوزها لكن محاولاتها لا تتحقق فعلياً إلا في الحلم مما يوسّع من الهوة التي تفصل بين رغبتها أو أحلامها والواقع اليومي الذي تعيشه. وما يلفت الانتباه ويمثل في رأيي أهم سمة في كتابة جميلة عمايرة في هذه المجموعة، أن أحلام الراوية واقع فعلي بالنسبة لها، تستغرق فيه وتسرده على أنه ما حدث أو يحدث وليس ما تتوهمه، فواقع الأحلام هنا لا يحتاج إلى تمهيد أو تفسير ليسمح له بالوجود، وليس واقعاً على هامش ما تحياه، فالراوية تدخلنا إليه مباشرة وتدفعنا إلى أن نشاركها معايشتها له وكيف يكون داخلها.

تبدأ قصة "هدوء" بـ " اعتقدت بوهم كبير ومضلل أنني بعد ابتعادي عنه وافتراقنا سيكون بمقدوري أن أدعه يتوقف بل ويكف بسهولة ودون عناء عن المجيء والظهور في أحلامي كل ليلة" ونتابع على مدار القصة محاولاتها لإقصائه وسعيها لأن تخلص لها أحلامها دون حضوره

الليلي الذي يجعلها تستيقظ "كمن يخرج من قبره كل صباح" وفي النهاية لا تجد سوى تنفيذ تهديدها بأن تقتله "تاركة للفجر الدامي أن يبزغ في هدوء" وخلال كل هذا تبرع الكاتبة في كتابة تفاصيل واقع الحلم التي لا تستند إلى غرابة مفارقة لما نعيشه كل يوم بل تبدو تلك التفاصيل عادية ممكن حدوثها، فسرد الحلم في هذه القصص لا يستند إلى غرائبية الأحداث أو ما لا يعقل، إنما يتشكل السرد من وقائع تشبه ما يحدث كل يوم إلا أنها صارت على أرض الحلم الذي تعيشه الراوية وتقرر فيه مصيرها كما ترغب حتى لو كانت رغبتها القتل. وتتمادى الكاتبة فيما هو أكثر من هذا بوعي أن حتى في واقع الأحلام قد تعاني من هوة مماثلة للتي تصارعها في الواقع الخارجي في قصة "تصفية حساب" رغم قتلها لكل الرجال الذين أحبطوا رغباتها لكن تتكشف لها معاناة من نوع آخر: ملاحقة عيون القتلى لها وعدم استطاعتها أن تخلو بنفسها بدونهم، فتحقق داخل الحلم الأول حلماً آخر بأن تقتل نفسها لتصل إلى ما تريده. وفي هذه القصة تستعيد الكاتبة قصة هدوء أو تكتب تنويعة جديدة عليها أثناء تذكرها " بزهو فائق وجوه قتلاي وجهاً وجهاً. وأحصيتهم جثة إثر جثة" وربما تساعدنا المقارنة بين القصة واستعادتها على تفهم أسباب ثراء قصة هدوء، فلم تحفل الكاتبة فيها بتقصي مقولات من علم النفس، ولم تنشغل أن تصنف حالتها التي تعانيها مع من يأتيها في الحلم رغماً عنها ولا أن تحددها بل كان هاجسها أن تكتب التجربة وأن تجسد التداخلات التي لا تنتهي بين الحب والقتل، لذلك بدت استعادتها كأنها مذكرة تفسيرية تعلي من شأن تأويل واحد من بين تأويلات عديدة ممكن أن تثيرها القصة الأولى.

"**غير أن ما أثار رعبي ادعاء علماء النفس أنّ هذه أمور تحدث في اللاّوعي وإذا صدف وأن تحققت في الحلم فدليل على ما يتمناه الشخص في أعماقه**".

والقتل في هذه القصص في متناول يد الراوية لا تتعامل معه أنه حل استثنائي ويحسب له ألف حساب، لا تكتبه على أنه حدث جلل بل هو مساو لأفعالنا التي قد نفعلها كل يوم باعتيًادية. وقصة" رمال متحركة" ترتكز على تخاذلها في القتل ذات مرة وعلى غير عادتها " كما تعودت أن أفعل غالباً في قصصي "فالراوية موقنة من أن القتل يحسم أعقد القضايا، وأنه وسيلتها لتنتصر لنفسها بعدما تقطعت خيوط تواصلها مع الآخر، ولم تعد هناك لغة مشتركة بينهما. ويكاد الواقع الخارجي لا يمدها إلا بما يؤكد يقينها ويثبت داخلها أن القتل هو اللغة الوحيدة الممكنة بعدما فشلت كل أشكال التواصل الأخرى، وأن وجودها رهن بالقضاء على من يعيقون تفتح هذا الوجود ويتسببون في كونه "أقل مما تريد". ورغم الإشارة في "رمال متحركة" أن القتل يتم في قصصها وأنها قادرة على أن تنجزه في قصة جديدة بعدما فشلت في تحقيقه في الخارج

إلا أن الراوية لا تعايشه على أنه قتل مجازي، فقصصها أو أحلامها وقائع تدرجها ضمن سيرتها الشخصية بل تكاد أن تكون أهم المحطات في هذه السيرة. لذلك لا تحكي في قصص هذا الكتاب إلا بضمير المتكلم فلا تحتاج إلى أن تنفصل عن تجاربها لتحكيها ولا تحتاج أن تنظر إليها من الخارج، تريد أن تسمع صوتها كلماتها دون وسيط. فاستخدام ضمير المتكلم شكل من أشكال الانتصار لنفسها في مواجهة الآخرين الذين يزيفون كلماتها ولا يحسنون سماعها "وثانية شعرت بحاجتي للكلمات. الكلمات هي فقط ما أريده. كلماتي أنا التي أصدقها. وليست كلماتهم. كلماتي فقط هي ما أصدقه" من قصة النافذة.

وتندر الحوارات في قصص الكتاب التسعة، وإذا اجتزأت جزءاً من كلمات الآخرين فغالباً ما تكون تلك الكلمات التي ترفضها أو التي تؤكد على رسوخ الحاجز بينها وبين المتحاورين معها.

والمقطع الذي أفردته في قصة هدوء لتعليقات وأسئلة زملائها في العمل عن حالتها يكشف الهوة الكبيرة التي تفصل بين عالمها الليلي وعالمهم الرتيب المتكرر، فكلمات الآخر تحبسها في إطار في صورة نمطية متعارف عليها " وماذا سيقول الناس؟" يسألها أخوها في قصة "صور عتيقة" عندما تطلب منه أن تخرج معهم لتشيع أباها إلى مثواه الأخير. لكن في نفس القصة يتكشف لنا حوار من نوع آخر تتواصل فيه مع أبيها "الميت" الذي سعد بإصرارها على أن تودعه، وتصير الكلمات بينهما أرضاً مشتركة، ويفهمان بعضهما بعضاً دون شرح أو مقدمات. هذا التواصل والفرح بالحوار نجده أيضاً في قصة "الدرجات" وإن كان أيضاً مع من رحلا وفقدتهما الراوية: أخوها وأبوها، وتحاول رغم الممر المظلم الذي يفرقهما عنها أن تستعيد زمن الطفولة ببراءته وبحضور الأب المتفاعل مع عالم الطفلين.

الراوية وأخوها- زمن بيت الأسرة ودرجه الذي كانت تلعب عليه مع أخيها، عالم البيت الذي انقضى وصار درجه " قديما بلاطاته مخلعة ومطفأة اللمعة وقد نبت العشب بينها" وصارت غريبة عنه بل ويخرج لها الكلب الرابض بين أطلاله ويهددها كغريبة تقتحم المكان. وافتقادها لهذا العالم يدفعها لمرة وحيدة على مدار الكتاب لاستخدام ضمير المخاطب لتحث من رحلوا على أن يعودوا وينهضوا من رقدتهم في هذا الظلام. تخاطب هنا من تواصلوا معها وتحتاج إلى استمرار هذا التواصل حتى لو كان على مستوى الحلم بهم. لكن المفارقة تظهر في أنها تخاطب من لا يقدرون على سماعها أو الاستجابة لندائها وكأن ضمير المخاطب لم يظهر إلا ليؤكد سيادة عالم ضمير المتكلم وصعوبة أو استحالة انفتاحه على أصوات الآخرين التي تتمنى الراوية لو أن كلماتهم "التي لا نحب سماعها تتطاير كما تتطاير أوراق الأشجار اليابسة. لو أنها لا تكون".

وإذا كان افتقادها في الدرجات

لعالم عاشته في الخارج، فإنها في قصة" النعناع البري" تفتقد عالماً أسطورياً كان منذ ألف عام أو يزيد، كانت فيه متناغمة مع الطبيعة بل جزءاً منها وملكت فيه صوتها "الذي أعرفه منذ زمن سحيق" عالم لا تحتاج فيه إلى كلمات، فالتواصل فيه بديهي ولا ينتظر كلمات قد تنهي الحوار قبل أن يبدأ. ورغم شك الراوية في وجود هذا العالم الأسطوري إلا أن رائحة النعناع البري مازالت تصلها به فهو العالم الذي تجد فيه ما تريد دون زيادة أو نقصان، ولا تعاني فيه من تنميط أو أطر تحد من حريتها، فشكّها هنا أقرب ما يكون لهامش صغير على متن الكتاب الأساسي الذي تعايش فيه الراوية أحلامها على أنها عالم موجود بالفعل، بعدما لم ينمحها الواقع الخارجي كل شيء إلا "زائدا على ما أريد أو أقل مما أريد".

***درجات. مجموعة قصصية صدرت عن دار أزمنة بالأردن ٢٠٠٥م.**



الأسطورة والتناص
في شعر البيّاتي

بقلم: د. أحمد طعمة حلبي
(سوريا)



الأسطورة والتناص في شعر البيّاتي

بقلم: د. أحمد طعمة حلبي
(سوريا)

■ شخصية البطل الأسطوري بروميثيوس اتحدت مع شخصية الشاعر في كونها تحملان شعلة الضياء التي تنير درب البشرية

المقدمة

التناص بوصفه مصطلحاً، شديد الحداثة، لكنه بوصفه مفهوماً، مغرق في القِدم. إذ أن مصطلحات (المحاكاة)، و (توظيف الأسطورة)، و(التضمين)، التي تحدث عنها أرسطو في كتابه (فن الشعر)، وكذلك المصطلحات العربية القديمة: (الاقتباس)، و(التضمين)، و(السرقة)، و(المعارضة والمناقضة)، ليست إلا أشكالاً مختلفة من أشكال التناص، بمفهومه المعاصر. والتناص Intertextuality، أو التناصية، أو النصوصية، أو تداخل النصوص - على اختلاف في الترجمة - في أبسط تعريف له يعني: وجود علاقة بين نصين، أحدهما سابق والآخر لاحق، وهذه العلاقة قد تكون على صعيد الشكل أو المضمون، أو كليهما معاً، وتتخذ صوراً عدة، كالإشارة، أو الاقتباس، أو التضمين ... وإلى الآن لم يستقر منظّرو التناص على تعريف موحّد له، وقد تفاوتوا في فهم هذا المصطلح، ورسم أبعاده وضوابطه، وذلك لاختلاف التيار النقدي، الذي كانوا ينطلقون منه، ولأن التناص آلية نقدية مستمرة ومتطورة، لاتقف عند شكل ثابت، ولو وقفت لماتت.

وسنحاول صياغة تعريف شامل للتناص، مستفيدين في ذلك، من مجمل الدراسات التناصية، الأجنبية منها والعربية. فالتناص - كما نرى - هو أن يعمد الشاعر إلى نص سابق على إبداعه (قد يكون هذا النص أسطورياً، أو دينياً، أو تاريخياً، أو صوفياً، أو أدبياً، أو تراثاً شعبياً)، فيقيم معه علاقة تفاعلية، بحيث تظهر وشائج تلك العلاقة في النص الجديد، وتتخذ هذه العلاقة أشكالاً عدة، كالاقتباس (سواء أكان

حرفياً، أم محوّراً)، أو امتصاص محتوى نص سابق، أو الإشارة إليه، أو اعتماد الشكل الأسلوبي لنص سابق، أو استحضار شخصيته (أسطورية كانت، أو أدبية، أو دينية، أو شعبية...). وتتميز تلك العلاقة التفاعلية بوظائف عدة، كالترميز، أو إثارة الوعي، أو خطاب اللاشعور الجمعي، أو تعميق الفكرة وإغناء الموقف.

أما الأسطورة، فقد كانت، وما زالت، مصدراً لإلهام الكثير من الشعراء، على مرّ العصور، وذلك لما فيها من طاقات تعبيرية واسعة، لايمكن تأديتها عن طريق اللغة البسيطة المباشرة، ففي الأسطورة أبعاد خيالية واسعة، تعمّق من تأثير الشعر، وتقوّي من فاعليته، وتكسبه بعداً إنسانياً شاملاً وواسعاً، من خلال الحاضر بالماضي، أي بالذاكرة الجمعية للإنسان، ومن خلال استحضار نماذج بدائية أكثر صفاءً وتألقاً وعفوية، وذلك ردّ فعل على الواقع المعاصر، وما يتصف به من زيف وتصنع وتعقيد، وقد اتجه إليها الشعراء المعاصرون، محاولين الهرب من هذا الواقع المؤلم المزري، وناشدين عالماً عفوياً بريئاً بسيطاً، لاتعقيد فيه ولاخداع. فالعودة إلى الأسطورة ((محاولة للخلاص من التوتر، والصراع، والقلق، والتمزق، والتفكك، والتشوه، وتحقيق الوحدة الكلية للوجود، بما فيه الإنسان، لينفي عن نفسه الغربة والوحدة، ويعيد تواصله بالكون)) .

وإذا كانت الدراسات الأدبية القديمة - كما يرى رينيه ويليك وأوستن وارين مؤلفا (نظرية الأدب) - قد نظرت إلى الأسطورة، على أنها تزيينات، وزخارف بلاغية، فإن النقد الحديث، يرى أن معنى الأدب، ووظيفته قائمان، بشكل أساسي، في الأسطورة . وتتحدد أهمية الأسطورة، من خلال تجسيدها لحقيقة نفسية واحدة، لجميع الشعوب، ومن خلال ((تكونها في أعماق اللاّوعي الإنساني، وتكوينها لهذا اللاّوعي، بما هي حقيقة إنسانية، لاتحيا النفس البشرية، حياة صحيّة، إلا بها)) (٣) . فهي عمل متجدد، جدير بالحياة، لأن المخيلة الإنسانية، تعيد شحنها بطاقات متجددة باستمرار، فتظهر بشكل جديد، لكنْ من دون أن تفقد شكلها البدائي الأول. وقد اكتشف الشاعر العربي المعاصر في الأسطورة، نصاً فنياً معادلاً لما يسعى إلى التعبير عنه، فراح يترك للأسطورة حرية القول عنه...، بحيث بدت الأسطورة، وكأنها الحامل للهاجس الشعري .

البحث

تشكل الأسطورة في شعر البياتي ظاهرة، تستحق الاهتمام. فقد حاز البياتي قصب السبق - من بين معظم الشعراء العرب المعاصرين - في استحضار الأساطير، واستيحائها، في كثير من قصائده الشعرية. وقد ظهر ذلك، بشكل جلي، في ديوانه (سفر الفقر والثورة)، الذي رأت فيه (ريتّا عوض) نقطة تحول في تجربة البياتي الشعرية، إذ إنه عبّر به عن التجربة الإنسانية الشاملة، وكان البداية التي طوّر بعدها استخدامه الأسطوري، في دواوينه التي تلت (سفر الفقر والثورة) .

وربما كان البياتي متأثراً -في استحضار الأسطورة، واستخدام المنهج الأسطوري- بالشاعر الأمريكي ت.س. إليوت، الذي هو في رأي كثير من النقاد، أوضح شاعر في العصر الحديث، التفت إلى قيمة المنهج الأسطوري في الشعر، نظرياً وعملياً .وقد استطاع البياتي أن يستثمر طاقات التعبير الأسطوري، إلى حدها الأقصى، هادفاً من وراء ذلك، إلى ربط دفقه الشعوري بالماضي، بالأسطورة، بالذاكرة الجمعية للإنسان، عساه أن يكون أكثر قدرة على التوصيل، ولعله من خلال ذلك، يسعى إلى تأكيد قوة حضوره، ومحاولته قهر آلام الغربة، التي يعيشها في هذا العصر.

ويؤكد البياتي في لقاء أجري معه، أهمية الأسطورة، بالنسبة إليه خاصة، وللشعراء المعاصرين عامة، فيقول : ((من دون الأسطورة تجوع القصيدة وتعرى، وتتحول إلى مشروع، أو هيكل لجثة ميتة)) . وإذن فلا شعر، لدى البياتي، لايقوم على استحضار الأسطورة، أو وجهها العام، أو هيكلها البنائي.

وإن ما يلفت النظر في تناص البياتي مع الأسطورة، ليس هو الكم الهائل من الأساطير، واستدعائها المتكرر في كثير من القصائد، فحسب، وإنما منهج البياتي في استخدام الأسطورة، وجعلها عنصراً بنائياً هاماً وفاعلاً، تنهض عليه قصائده الشعرية، هو ما يجب أن يعطى الأهمية الكبرى، فالبياتي لايستعيد تفاصيل الأساطير، وأحداثها الجزئية، بل يصوغ الأسطورة من جديد، فيكسبها بناءً فنياً جديداً، ليس فيه من الأسطورة الأم، إلاّ الروح، والموقف العام، الذي قامت عليه في حالتها الأولى، بحيث يحمل هذا الموقف العام رمزاً للموقف المعاصر المشابه له .

وفيما يلي نماذج من التناص الأسطوري في شعره:

تعددت أشكال التناص مع أسطورة سيزيف (١٠) في شعر البياتي، وقد جسّد من خلالها البياتي رؤيته الشعرية لمعنى القهر والعذاب، بحيث أصبحت هذه الأسطورة لديه، ركيزة أساسية، ربط من خلالها بين المحنة الذاتية والمحنة الجماعية للإنسانية كلها، ربطاً فنياً محكماً، إذ أن الاستخدام الفني الصحيح للأسطورة، يقوم على إحكام الربط بين الماضي (الأسطورة) والحاضر (الواقع)، وليس هو مجرد استحضار الأسطورة ((فالفنان الأسطوري الناجح، يهمل مغزى الأسطورة من حيث عنايتها بالحقائق العليا، وبكل ما وراء الطبيعة، ويقبل على قطاعات منها، أي يستلّ شرائح، ومواقف منها، فيطورها التطوير الذي يصور الواقع المتغير ...)) .

وقد استدعى البياتي أسطورة سيزيف، بشكل مباشر، من خلال استحضار شخصية سيزيف بطل الأسطورة، التي هي رمز للعمل غير المجدي، والألم المستمر، والعذاب غير المنتهي، حيث إن الآلهة قد كتبت على سيزيف أن يتحمل العذاب والألم والقهر، بمواصلة دحرجة

الصخرة إلى الأعلى، حتى إذا وصلت الصخرة إلى القمة، انحدرت، وهكذا يعود سيزيف إلى دحرجتها في دورة مستمرة إلى الأبد، يقول البياتي :

سبعة أقمار على التلال

حافية - أسلحةٌ، أقوال

ضمائر، أقفال

للبيع - أنت متعبٌ، تعال !

نهيم في حدائق الليال

نطارد الظلال

نرقب فجر العالم الجديد في الجبال

نمسك في شباكنا فراشةَ المحال

نشرب شايَ العصر في وهرانَ، فالأغلال

أدمتكَ يا سيزيف

يا فارس عصر أدرك الزلزال

تعال، أنت متعب، تعال !

ونلاحظ هنا، أن البياتي، الذي يتوجه إلى ألبير كامو (سيزيف العصر)، كما يسميه، ربما قصد نفسه هو، من حيث تحمله لآلام الغربة، والنفي بمعناهما الوجودي. لقد امتاح البياتي من أسطورة سيزيف فكرتها الأساسية، التي تدور حول معنى العذاب والآلام التي يواجهها الإنسان، وحاول إسقاط مغزى تلك الأسطورة، ، على كل أولئك الذين يضطهدون، ويعذبون (فالأغلال أدمتك يا سيزيف).

وقد استغل البياتي أسطورة جلجامش (١٣) ، التي تدور حول فكرة البحث عن الخلود، حيث حاول جلجامش بطل الأسطورة، أن يجد عشبة الحياة لصديقه أنكيدو، ولكن من دون جدوى، وقد تم التفاعل النصي من خلال استحضار بعض أحداث هذه الأسطورة، وبخاصة موت أنكيدو، وزحف الديدان على وجهه، وحزن جلجامش العظيم عليه، وعدم تصديق جلجامش ما حدث لصديقه أنكيدو، وذلك لعدم إدراكه أن الموت مقدّر على كل إنسان، وأنه خاتمة المطاف.

وقد استثمر البياتي هذه الأسطورة، ليربط بينها وبين مقتل الشاعر الإسباني لوركا، الذي ناضل من أجل الحرية، وقتل في سبيلها، موحداً في النهاية بينه، وبين كل من أنكيدو ولوركا، يقول البياتي في قصيدته (مراثي لوركا) :

- ١ -

يبقر بطن الأيِّل الخنزير

يموت (أنكيدو) على السرير

مبتئساً حزين

كما تموت دودةٌ في الطين

أدركه مصيرُ لقمانَ مصيرُ نسره السابع في النهاية

تمت فصول هذه الرواية

لن تجدَ الضوء ولا الحياة

فهذه الطبيعة الحسناء

قدّرت الموتَ على البشر

واستأثرت بالشعلة الحية في

تعاقب الفصول

ماذا لموتي آه يا مليكتي أقول ؟

والشعلةُ الزرقاء

لم أزرها ولم أزرْ بلادها البعيدة .

- ٢ -

مدينةٌ مسحورة

قامت على نهرٍ من الفضةِ

والليمون

لايُولد الإنسانُ في أبوابها الألفِ

ولا يموت

يُحيطها سورٌ من الذهب

تحرسها من الرياح غابة الزيتون

رأيتها والدودُ

يأكل وجهي وضريحي عَفِنٌ مسدود

قلتُ لأمي الأرض : هل أعود ؟

فضحكتْ ونفضتْ عني رداءَ الدود

ومسحتْ وجهي بفيض النور.

لقد أصبحت الأسطورة، في يد البياتي، أداة بناء فني، قادرة على توحيد مختلف العصور والأماكن والثقافات، لتصبح جزءاً من ثقافة عصرنا. ولتغدو المعبّر الأول عن كل ما يعتلج في داخل البياتي، من قضايا تخص الإنسانية، وعن الهمّ الإنساني العام، الذي أصبح البياتي بطله الأول، بلا منازع، فها هو البياتي يستدعي أسطورة بروميثيوس ، متقمصاً شخصية بطلها سارق النار، الذي سرق النار من الشمس، وقدمها إلى البشرية، متحدياً، بذلك الآلهة التي لم تتركه من دون عقاب :

هاجمني اللصوص في باريس

وانتزعوا دفاتري وخضبّوا بالدّمْ

مكعبات النور والأسفلت

وتركوني ميْتْ

لكني نهضتُ، ياحبيبتي، قبل طلوع الفجر

أحمل زنبق الحقول وعذاب الحرف

ونار هذا العصرْ

للوطن المفتوح مثل القبر.

ويلحظ المتلقي أن شخصية البياتي قد اتحدت مع شخصية البطل الأسطوري بروميثيوس، حيث تلتقي هاتان الشخصيتان، في كونهما تحملان شعلة الضياء، التي تنير للبشرية دربها، وتهديها الطريق القويم. فالبياتي - كما بروميثيوس - سرق النار، ليعيد للإنسانية نبض الحياة، وقيمة الكلمة، في زمن ضاعت فيه المبادئ والمثل والقيم، وفقدت فيه الكلمة قداستها وحريتها.

وثمة نص شعري آخر، تتحقق فيه عملية التناص مع الأسطورة، من خلال استحضار البياتي أسطورة العنقاء (١٨) ، التي تشير إلى معنى التجدد، والانبعاث الدائم، وهي في ذلك، قريبة الدلالة من أسطورة عشتار، لكن عملية التفاعل النصي بين الأسطورة الأم، ونص البياتي الشعري، قد تمت بعد إخضاع مغزى

الأسطورة، تبعاً لما تقتضيه رؤية البياتي، فالعنقاء، عنده، تظهر في دلالة مغايرة لما هي عليه في الأسطورة الأصل، إذ أن تجدد الاحتراق، وبعث الحياة من جديد، لايتوقفان في الأسطورة القديمة، لكنّ البياتي في سياقه الشعري الجديد، يجعل العنقاء لاتظهر ولا تبين، وإنما تظل مختفية إلى الأبد، وذلك لأن اليأس من مجيء الثورة والتجدد، قد بلغ من البياتي مبلغاً عظيماً، مما جعله يقطع الرجاء من ظهور العنقاء، وهذا ما دفعه إلى قلب دلالة الأسطورة.

إن عملية عكس الدلالة هي التحوير الأساسي في الأسطورة، حيث قامت التجربة الحديثة بإخضاع الأسطورة، إلى سياق القصيدة الحاضر، لإعطاء النص الشحنة الشعورية المطلوبة، التي تقوم هنا على فقد الأمل في البعث والتجدد :

رأيت شاعر المعّرة
يطوف حول البيتْ
ممتقعاً وميتْ
قلتُ: شبابي ضاع في انتظارها،
فقال:
إياك والسؤالْ
فلن يرد جبل (التوباد)
لسائلٍ جواب
قلتُ : شبابي ضاع في المقابر
والكتب الصفراء والمحابر
من بلدٍ لبلدٍ مهاجرْ
انتظرتُ في كل مقاهي العالم الكبير
قلت أراها في غدٍ وخانني التقدير
عقاربُ الساعات دارتْ، أكلتْ عمري بلا حساب
قال لعل وعسى ... وغاب
شيخُ المعرة الضرير أغلقَ الأبواب.

إن البياتي يتعامل مع الأسطورة بوعي فني مركز، من خلال المزج بين الماضي الأسطوري والحاضر الواقعي، فقد استثمر أسطورة أوديب - الذي استطاع أن يحل لغز الوحش، الذي يقف على أبواب طيبة، ويخلّص أهلها من شروره - في تأكيد قوة الشعر وفاعليته، في تحريك ضمائر الناس، والتأثير في وجدانهم، وتأكيد أن دورهم لايقل عن دور الجندي، الذي يحمل السلاح، ويدافع عن كرامة الأمة، بل لربما أصبحوا وحدهم، حاملي راية الدفاع عن شعوبهم. وقد تم التناص هنا من خلال المماثلة بين أوديب بطل الأسطورة، والشعراء الذين يتحدث عنهم البياتي، حيث يقوم كل منهما بدور فعّال في خدمة الأمة، بل ويتخذ كل منهما صفة المخلّص والمنقذ :

لم يبق أحدْ
يتحدى الوحش الرابض
في بوابة (طيبة)
أو يرحل مجنوناً بالعشق
إلى شيراز
غيرُ الشعراء

ويستلهم البياتي أسطورة أورفيوس (٢٢) - ذلك المغني

الشهير، الذي سحر بنغماته جميع الكائنات - والتي تشير إلى معنى التضحية والنضال المرير والجهد الشاق، الذي لايجني صاحبه منه غير الخيبة والهزيمة، في محاولة منه للبحث عن بدائل للثورة والانبعاث، في عالم الضياع والتشتت والجدب. ويرى محيي الدين صبحي، في اختيار البياتي لأسطورة أورفيوس، في رحلته الشاقة المخيبة، من دون أبطال الأساطير الفائزين، دليلاً على مجاهدة وفجيعة، تكاد تبلغ حد اليأس، من أن تبعث حضارة هذه الأمة مرة أخرى، بعد كل المحاولات والتضحيات في هذا السبيل يقول البياتي :

صلوات الريح في آشور والفارس
في درع الحديد
دون أن يُهزم في الحرب يموت
ويذرّى في الدياميس رماداً وقشور
تحت سور الليل والثور الخرافي يطير
ناطحاً في قرنه الشمس التي
علّقها الكاهنُ في سقف الوجود
والمغنوّن شهود
وإلى النار التي أوقدها الرعيان
في الأفق سجود .

إنه مشهد الموت الشامل، الذي يسيطر على المجتمع كله، والذي يدفع البياتي إلى الانكفاء على نفسه، حيث يقبع وحيداً في كهفه ومنفاه، يرسم الثور الخرافي (رمز الخصب والبعث) على جدران الكهف، معبراً عن حلمه بالخصب والانبعاث، من خلال بعث الأمة، مسوّياً بينه وبين أورفيوس، الذي ظل يبحث عن زوجته حتى مات :

فلماذا أنت في الكهف وحيد
ترسم الثور الخرافي على
الجدران بالنار وتلتفُ بأسمال الشريد
حاملاً خصلة شعر الشمس
تبكيها، وتبكي المستحيل
حالماً عبر الليالي بالرحيل
وبشطآن عصور يُولد الإنسان
فيها من جديد

لكنّ دفقة الشعور بالانبعاث، ما تلبث أن تهدأ، ثم تعود إلى الارتفاع، في مشهد من العبث الواضح، والجهد غير المجدي :

ولماذا أنت في المنفى مع الموت
وأوراق الخريف ؟
ترتدي أسمالهم، تُبعث في كل
العصور
باحثاً في كُوَمِ القش عن الإبرة،
محموماً طريد
تاجك الشوكُ، ونعلاك الجليد
- عبثاً تصرخ فالليل طويل
وخطا ساعاته في مدن النمل
حريق
- آه ما أوحش ليلاتي على أسوار
آشورَ مع الموت وأوراق الخريف
وأنا أصعد من عالمها السفلي
نحو النور والفجر البعيد
ميتاً أبُعثُ في درع الحديد .

وعلى الرغم من بروز لحظات الأمل، وتقدم زمن تحقق الولادة

والبعث، فإن الولادة التي تتم أخيراً، تظهر متحجرة مشوّهة مُخيبة لآمال الشاعر. لقد كانت رحلة أورفيوس/البياتي رحلة شاقة ومضنية، لا فائدة منها، غير الموت والهلاك :

عبثاً تمسك خيط النور في كل العصور

باحثاً في كُوَمِ القش عن الإبرة، محموماً، طريد .

وتحمل أسطورة عشتار دلالات واسعة، في شعر البياتي، حيث يتم التناص معها، من خلال بروز مغزى الانبعاث والتجدد، الذي تشير إليه، ويكاد حضورها يكون مسيطراً على معظم قصائد البياتي، سواء أكان هذا الحضور بشكل مباشر، أم بشكل غير مباشر، ووراء هذه الأسطورة تقبع معظم أساطير البياتي. وعشتار، لدى البياتي، تظهر في صور متعددة ومتباينة، وذلك تبعاً للموقف، أو الحالة النفسية، التي تسيطر على البياتي، فمرة تظهر حزينة، باكية لعدم تحقق بعث الأمة، وثورتها:

آه ماذا للمغني سأقول

عندما تصهل تحت السور في الليل الخيول

عندما تصعد من عالمها السفلي للنور وتبكي عشتروت

ومرة تظهر في حالة احتضار، لتموت في النهاية، ويموت معها الأمل بالخصب والتجدد :

لكنما عشتار

ظلت على الجدار

مقطوعة اليدين، يعلو وجهها التراب والصمت والأعشاب.

وأجلى نص شعري ظهر فيه التناص مع أسطورة عشتار، لدى البياتي، هو قصيدته (قصائد حب إلى عشتار)، التي تمثل نموذج الموت والانبعاث المتجسد في الأم الكبرى وزوجها تموز، والتي ترمز إلى موت الثورة والأرض والحضارة، وإلى إيمان بحتمية الانبعاث وتحقق الولادة الجديدة، التي تزيح الظلام، وتحقق الانتصار على الموت بالحب.

ومع أن عشتار قد ظهرت في صور متباينة، لدى البياتي، كما ذكرنًا آنفاً، فإن صورة الخصب والنماء هي الصورة الثابتة المحببة لدى البياتي، فعشتار البياتي تمثل ثلاثية الحب والثورة والحرية، والتي ينبني على أساسها معظم شعر البياتي، إن لم نقل كلّه. وهذه الثلاثية، كما هو معلوم، سبب أساسي لتحقق الخير والخصب والنماء (٣٢) :

- فمتى عشتار للبيت مع العصفور والنور تعود ؟

- فمتى تنهلّ كالنجمة عشتار وتأتي مثلما أقبل في ذات مساء

ملكُ الحب لكي يتلو على الميّت سفر الجامعة

ويغطي بيد الرحمة وجهي وحياتي الفاجعة .

الخاتمة

وهكذا رأينا أن البياتي يغمر نفسه في هذا العالم الأسطوري حتى القرار، لتغدو الأسطورة لديه



معيناً تناصياً لاينضب، يلجأ إليه كلما أراد أن يعبر عن الواقع العربي المعاصر، وما يكتنفه من أزمات، ولتكون الملجأ الوحيد، الذي يسكن إليه البياتي، كلما ألمت بالأمة النوائب، ولتكون البديل البريء العفوي، عن عالم متشابك معقد. وقد رأينا أن البياتي لم يكن يهدف من وراء استحضار الأساطير، عرض ثقافته الأسطورية على المتلقي، وإظهار قوة ما يتمتع به من معرفة، بل كانت الأسطورة لديه ركيزة أساسية، يبني على أنقاضها مدينته الفاضلة المنشودة، ويرسم من خلالها رؤيته الشاملة للمستقبل، كما كانت وسيلة تعبيرية، يسعى من خلالها إلى تحقيق قوة التوصيل، كما يسعى من خلالها أيضاً إلى التجديد.



زواج الحكاية واللغة لإنجاب نص الحياة
عن (فسيفساء إمرأة)

بقلم: خلف علي الخلف
(المملكة العربية السعودية)

زواج الحكاية واللغة لإنجاب نص الحياة عن (فسيفساء إمرأة)

بقلم: خلف علي الخلف
(المملكة العربية السعودية)

سوزان خواتمي تحتفي باللغة لا بوصفها أداة للسرد بل المشكِّل الأساسي للجماليات

تتابع القاصة سوزان خواتمي في مجموعتها القصصية (فسيفساء امرأة) الصادرة حديثاً عن اتحاد الكتاب العرب مشروعها القصصي الذي بدأ بمجموعة (ذاكرة من ورق- دار سعاد الصباح ١٩٩٩) ثم (كل شيء عن الحب - دار سعاد الصباح ٢٠٠١) لتظل مخلصة في هذه المجموعة لأسلوبها الذي خطته وهو الإخلاص للحكاية. إلا أنه إخلاص لا يتجاهل أن "القصة نظام لغوي" بشكل رئيس.

هذا النظام الذي تعيه جيداً القاصّة لتبني قصة تشكل من هيكل الحكاية جسداً تكسوه عبر اللغة ولا ترتهن في هذا إلى نموذج معياري معد سلفاً أو متراكم ذهنياً بل أن الميزة الأساسية التي يمكن ملاحظتها بسهولة في هذه المجموعة وفي قصصها الأخرى هي كسر النموذج والإشغال على أن تشكل البنية السردية للنص نموذجه الخاص الذي يستعيره من نفسه معتمداً بشكل رئيس على النظام اللغوي الذي تبنيه أثناء السرد.

اللغة: مدخل رئيس لفضاء المجموعة

يمكن لنا أن نلاحظ أن قصص المجموعة تحتفي باللغة لا بوصفها أداة للسرد بل بوصفها المُشكل الأساسي للجماليات التي يقترحها النص فهي تصيغ الجملة بعناية تشبه الاشتغال بالإبرة على مساحة للنقش وإذ تشكل الجملة الوحدة الأخيرة (الأساسية : الصغرى) في النص كما يرى "بارت" فإن الوعي بهذا في نصوص المجموعة شكّل مفتاحاً لتجانس المقترح الأسلوبي للخطاب الكلي للمجموعة إذ أن الاهتمام الواعي والقصدي في تركيب الجملة التي عبرها يتشكّل جسد النص هو من الخصائص البارزة في هذه المجموعة ويمكن أن نلاحظ أن صياغة الأسلوب السردي داخل النصوص (القصص) والذي

اعتمد على آليات معينة لتركيب الجملة لغوياً قدّم نفسه من خلال:

تكثيف السرد دون الإخلال ببنية الحكاية

ويتأتى ذلك من قدرة عالية على الوصف وكذلك التقاط التعابير النفسية للشخوص وصياغتها بأقل قدر ممكن من الجمل ليس فقط كي لا تقع اللغة في الترهل السردي بل لأداء وظيفة أخرى أيضاً هي تكثيف زمن السرد دون قطعه بانتقالات مفصولة (استغرق الاستجواب الليل بطوله..وحين غمر ضوء النهار صفحة السماء...) ص٢٩ وتستخدم النقاط بشكل وظيفي محدد في كل صفحات المجموعة عندما يراد اختصار السرد وتحويله إلى مضمر يمكن أن يرفوه القارئ ذهنياً وكأن كل هذا المضمر مكتوباً في النص ويحدث هذا التكثيف حتى في حالة "الفلاش باك" (من نقطة الصفر ابتدأنا : بيت متواضع.. رزمة أوراق بيضاء.. دستة أقلام رصاصية مبرية جيداً .. وطموح بحجم السماء.. خفية عن الآخرين شدني من ذراعي إلى المحكمة...) ص, ٣٧

تركيب الجملة المستعين بالشعر

لا ينحو النص (القصصي) هنا نحو الشعر بل أن النصوص بالكلية تتجنب هذا سواء كان ذلك بقصدية أم نتاج الإخلاص لهيكل الحكاية ولا يوجد ما يمكن تسميته شعرية السرد هنا إلا أن النص يستعير ممكنات الجملة الشعرية ويوظفها سردياً لخلق جملة ليست شعرية إلا بقدر ما هي حكائية، وهذا الخلق للتوازن البنائي للجملة يؤدي إلى عدم خروجها عن وظيفتها الأساسية في خلق التراكم السردي والمضي نحو إكمال بنية النص بشكله المحدد له، إذ لا يمكن أن نلحظ في كل المجموعة استطراداً تستدعيه اللغة عبر فيوضات الشعر بل نلحظ جملة مركبة شعرياً لكنها ليست شعراً لكنها تعتمد على خصيصة خلق الفجوة الشعرية بالجمع بين مفردتين أو تعبيرين لا ترتبطان برابط ظاهري على الأقل، وكذلك إيراد تراكيب تخلق صورة إيحائية أكثر منها واقعية، وهذه الجمل كثيرة وتشكل أحد سمات اللغة التي صيغت بها النصوص (خرج الزمن من مواعيده المؤجلة) ص٢٧ (لملم باقي جسده على نفسه) ص٢٩(هوى صافعاً اندهاشها) ص٣٣ (جالت عيناه المكان ببطء شديد ثم حطتا علي...) ص٣٤ (في صوته رطوبة وندى) ص٣٧ (استباحت الفوضى أشيائي)ص٣٦ (أنا وحيرتي استلقينا فوق فراش الخيبة..)ص٣٨ (أسعدني جرس ضحكتها) ص٥٢(يضربان الكرة بالأرض لترتفع كالأحلام عالياً) ص٨١ (ما بين عالمينا برزخ من حكايات فاشلة وحارس)ص٩١ (كنت مشعثة الذهن) ص, ١٠٦

استخدام الجمل القصيرة والمفردة الجملة

في إطار سعي النصوص نحو التوتر المستمر في لغتها فإنها تلجأ الى كل ما يمكن أن يساهم في هذا

ليس فقط عبر صياغة الجمل القصيرة (والاسمية كسمة غالبة) التي تتكون من مفردتين (خشخشة أساورها ..برد عظامه .. دفئ حضنها ..) ص ٣٢ بل تمضي نحو نحت ما يمكن أن نطلق عليه المفردة الجملة من مثل " تناومي" أو " تستحي" " أتمطى" "أدغم" والتي إضافة لمحافظتها على التوتر السياقي للسرد فإنها تساعد المتلقي على تشكيل دقة التقاط الحالة المراد التعبير عنها عبر استنفاد واستنفار الطاقة الدلالية المكتنزة للمفردة أو الجملة القصيرة ليس لخلق جماليات تركيبية معنية بذاتها، بل عبر تلخيص هذه الجمل للحالة النفسية وتقديم المستوى النفسي للشخوص غالبا بشكله المشحون ، المتوتر عبر لغة تنسج فضاء دلالتها داخل هذا الفضاء النفسي(كان مبتسماً، وكانت متعبة) ص٨٣ (انتفاضة بدن .. تورد طفيف .. إيماءة تدعوه) ص ,٩٢

*** إعادة صياغة جملة الموروث الشعبي وتفصيحها**

وهي في هذا ترتكز على ذاكرة لا يمكن تسميتها بذاكرة فردية بل هي ذاكرة اجتماعية إذ يمرر النص الكثير من المقولات المستقرة في الخطاب الجمعي الشفوي عبر ادماجها في السياق السردي للنص ليس بشكل اكسسواري كمّي بل بشكل وظيفي في الغالب، إذ تأتي هذه الجمل وفق منطق الشخوص بوصفهم متكلمين أو موصوفين من قبل الراوي داخل النص وذلك لنسج خصوصية لهم متسقة ومندمجة مع فضائهم النفسي والمعرفي ولتساهم بشكل أساسي في وظيفة التكثيف لأنها تبنى في منطقة كامنة لدى المتلقي يكفي الإشارة إليها لاستحضار فضاءها الإيحائي الدلالي دون الحاجة لمزيد من السرد التوضيحي وإذ تأتي هذه الجمل وفق منطق الشخوص فإنها كذلك تساهم في رسمهم وبناء الصورة التي يشكلها النص في ذهن المتلقي مستفيدة من طاقة (اللغة) الشعبية في خلق مناخ حكائي تكوّن جمعياً عبر جزء كبير منه من هذه المقولات التي هي حكاية مكثفة بأحد تعبيراتها، لكن هذا الاستلهام لموروث الجملة الشعبية لا يحضر نيئاً (في الغالب) كما هو، بل يحضر مشغولا عليه لغوياً ودلالياً أيضاً إذ تخضع هذه الجمل في المختبر اللغوي للنص إلى إعادة تركيب وصياغة لإدماجها في نص فصيح خال من العامية حتى في حواراته وعبر هذه الصياغة تضخ في هذه الجمل مفردات جديدة لتقوم بوظيفتين - فصحنة المقولة وإعادة شحنها بمكتنز دلالي ينحو باتجاه تركيب الجملة الشعرية غالباً (لست سوى أم ستخلف حبة قلبها وراءها وتمضي) ص١٠ (طار برج لا يملك غيره من رأسه) ص ٥٨(عصفور الغفلة: عنوان قصة) ص٨٠ (مشغولا بإطفاء الشمعة ولعن العتمة) ص٩٠ (فالبكاء لم يمنحها إلا وجع القلب ونهنهة الصدر) ص١٠٠ (قلبي طبل أجوف) ص١٠٥ (لساناً يحصد سمعتها) ص١١٨ (أحب سماع

شقشقة ضحكاتهن) ص١٢٠ إلا انه رغم كل هذا هناك بعض الجمل التي تحضر كما هي لكن يتم دمجها في السياق العام (العين بصيرة واليد قصيرة) ص٣١ (إذن من طين وأخرى من عجين)ص٩٢(معدته التي كانت تطحن الزلط) ١٠٧،

السخرية: فضاء تحركه اللغة

لا يمكن تصنيف نصوص المجموعة بانتمائها للأدب الساخر كتقسيم إجرائي محدد الملامح إلا أن هذه النصوص لا تخلو من الحس الساخر الذي يأتي من منظور إدماجي للحياة داخل كل نص إذ أن الحياة ليست مقسمة الى ماهو ساخر وماهو جاد وما هو ... وهكذا تتشكل السخرية في نصوص المجموعة، وهي هنا ليست وحدة معزولة عن كلية النص بل إنها تقوم بدور مهم على المستوى السردي الوظيفي إذ أن القصة بحسب بارت (لا تصنع قط إلا من الوظائف فكل شيء يحمل دلالته على مستويات مختلفة) إذ أنها تقوم بخلق فضاء التلقي المتابع، أي شد ولفت انتباه المتلقي لإعادة فتح مداركه كلية وهو يتلقى النص، وكذلك تقوم بدور الإضاءة الخاطفة للحالة أو الشخص في نص قصير لتشكيل معرفة محيطة للمتلقي سواء بالشخصية أو الحالة، ويمكن ملاحظة ثلاثة مستويات من السخرية داخل نصوص المجموعة.

سخرية الجملة المفردة داخل قصة

وترد هذه الجملة ليس بشكل فجائي أو إقحامي بل أنها نتاج الوظيفية المشغولة بعناية لكل جملة، وهذه الجملة هي جملة مواربة عادة تحمل مستويين من الدلالة، الأول هو خلق حالة إيحائية أكبر من حجم الجملة السردي (كمياً) لأنها عادة جملة قافزة لا تستند إلى المستقر الذهني للمتلقي بل أنها مصنوعة خصيصا لسياقها السردي ويمكن تشبيهها بغمزة عين .. والمستوى الثاني هو تشكيل الفضاء النفسي المحيط (بالحالة) وقيادة المتلقي نحو إكمال عناصر الإضاءة التي تنمو مع تقدم النص في السرد وهذه الجملة تكون منتمية بشكل كلي الى سياق الخطاب العام الذي يقدمه النص (يتمدد زوجي ...وإلى جانبه يرقد كرشه الكبير) ص١٣ (أيقنت بأن الآباء خلقوا خصيصاً كي يخيبوا رجاءات أبنائهم)ص٢٤(يكمل : كل شيء إلا إرجاع رجل هارب إلى حضن امرأته)ص٣٨(شاتما أباها وجدها ،وكل من كان له فضل وجودها أمامه) (ستون عاماً ! واووووو إنه عمر يبعث على التثاؤب (...) وغرور شبابه يقتلني كمداً)ص١٠٩(يعبر عدد قليل من الناس ممر المشاة تباعاً مثل سرب البط، كأنهم خلطة بهارات في أكلة "برياني") ص١٢١(تشايكوفسكي اللعين لم يجد مكاناً يكسر فيه بندقه سوى رأسها) ص١٣٣

سخرية موقف كامل داخل قصة

المستوى الثاني من السخرية داخل نصوص المجموعة هو السخرية التي ينسجها موقف كامل ليس بالضرورة أن تكون جملته

ساخرة لكنه ينزع نحو تعبير كلي للموقف يقود الى نسج صلة بهوية (الحالة / الشخص) وبناء هوية له تستقر في ذهن المتلقي وهو يكمل قراءة النص (تهوى الأدب،وتقرأ للكثير من الكتّاب الذين لا تحضرها أسماؤهم .. رغم أن آخر "كتاب" تصفحته مجلة قديمة تنشر أخبار الفنانين وتملأ صفحاتها بألوان فضائحهم حين كانت تنتظر دورها في غرفة طبيب يعالجها .) ص٧١(جاء وقت الحب .. نزعت عن ساقيَّ الجوارب البيضاء، ورميت في القمامة حذائي الطبي القديم كحذاء أبي قاسم الطنبوري، وألحقت به المعطف الأبيض، أما قبعتي التي أثبتها عند منتصف شعري، فتركتها قارباً ورقياً يسبح في البركة الراكدة أمام المستوصف) ص١٠٢,

سخرية قصة كاملة

وهنا يكون النص بكليته محاولة لنسج مضمون ساخر من قضية تبدو (أو هي في الواقع كذلك) عادية لكن هنا تقوم القصة على إدماج الجملة المركبة بشكل ساخر إضافة للموقف الساخر في نسق سردي عام يعتمد أيضاً على المفارقات والأحداث وآلية تركيب هذه الأحداث بشكل ساخر، وأفضل تعبير لهذا هي قصة (قوسا خصري النحيل)ص١١١ التي يتحدث مضمونها عن اللباس المدرسي الموحد ومحاولات طالبة التميز عن (سرب غربان في موسم عزاء) الذي تبدو فيه الطالبات، إضافة الى قصة (أريد العالم وأكتفي بالشوكولا) التي فشلت الى حد كبير في أن تشكل مضمون كلي ساخر متماسك كالقصة السابقة.

الشخوص : بناء الهوية والإحاطة بالتفاصيل

إذ أسلفنا في البدء أن قصص المجموعة تخلص للحكاية فإن هذا يستدعي أنها ذات شخوص فاعلين داخل النص ولا تميل الى الاستطراد السردي مفتقر الفاعل المتحرك. فالشخوص في هذه المجموعة ركن أساسي يسند اللغة لتشكل نظامها الإرسالي من خلالهم ومن ثم تشكيل الخطاب الكلي للنص وإذ تتعدد صيغة السرد في قصص المجموعة من (الأنا) إلى ضمير الغائب (هو) الى تدخل الراوي المحايد في النص الذي يكشف أبعاد الشخصيات ويوضحها مستخدما جملاً محايدة غير شخصية أو مستخدماً حيل تقنية لهذا الكشف كسند الخطاب بمفردة من مثل (قالوا) التي تموه مصدر الخطاب دون أن يكون الراوي هو مرجعه .. وقد اعتمدت النصوص في مجملها على الإضاءة التدريجية الخافتة للشخوص وفي أغلب الأحيان لا ترتسم هوية كاملة أو صورة محددة لشخوص النص إلا مع نهايته، هذه الإضاءة التدريجية كانت عاملاً أساسياً في بناء الشخوص وتالياً النص كونهم وحدة أساسية في تشكيله، والنص لا يحيط بشكل كلي بهؤلاء الشخوص بل يقدمهم كما تقدمهم الحياة في مكان وزمان معين، فلا يعرف الراوي عن شخوصه أكثر مما يعرفون هم

ولا يقوم بإضافات منه إلا بقدر ما تقدم الشخصية هي نفسها في زمن النص، وقد كان منطوقهم اللغوي والنفسي ملائماً كلياً لطبيعة شخصياتهم وبنيتها وظروفها ومهنهم ومستواهم المعرفي وهي لهذا تستحضر تفاصيل هامشية من المهن التي تعمل بها الشخصيات لتكون رافداً أساسياً لمعمار الشخصية، بالإضافة إلى ذلك فهم يتحركون في الفضاء الملازم لاشتغالهم الوظيفي / المهني حتى في الحيز النفسي ففي (الملفوف الساخن) التي يكون بطلها سائق شاحنة لا تنسى أن تذكر سماعه لأم كلثوم أثناء سفره وفي (فسيفساء امرأة) عندما تتحدث المرضة عن عملها الذي تتقنه ولا تحبه تذكر(كنت أمنح سراباً من الطمأنينة الكاذبة للنفوس الوجلة والأجساد المتألمة ..) وهذا لا يدخل في إطار التفصيل الخارجي بل أنه تفصيل داخلي/نفسي، أما في (كأني أعرفها) فإن طالب طب الأسنان عندما يصف فتاة تربطه بها علاقة فإنه يقول (إنها في أوائل العشرينات ليست فائقة الحسن... أجد أن أسنانها تحتاج الى جهاز تقويم، فكها متقدم،والإطباق غير كامل)ص١١٩ أما في (جدار ونافذة) التي بطلها مصور فوتوغرافي يتم تمرير جملة كـ (..يسخر من محاولاته اليائسة في التقاط صورة لبراعم تتفتح) ص٤٨ لتضيء حيزاً من العالم الداخلي /الخارجي لهذه الشخصية وفي (كتابة بالأحمر الرديء) فإن القصة عندما تتحدث عن فنان تشكيلي تورد هذه الجملة (حدد بقعة الضوء من بؤرة نظره الشخصية،رضي عنها، منحها خلودها بشخبطة سوريالية هي توقيعه غير المفهوم مثل باقي تفاصيل رسوماته الكارثية، مساحات لونية متداخلة يرهق بها أذهاننا...)ص١٢٥ أما في (على رؤوس الأصابع) وكاتساق مع البيئة الاجتماعية للشخوص فإن القصة تجاهلت أسماء الشخوص وذكرتهم بصفاتهم (البنت اللعوب أحبت صبي الفران... قالوا)ص٨٦

النهايات: لحظة لإعادة خلق النص

الحديث عن النهايات في قصص سوزان خواتمي بشكل عام (وليس فقط هذه المجموعة) يدور في منطقة غنية لكنها مكشوفة بأية حال، وما أعنيه إنها لا تحتاج لأي جهد (نقدي) لإبرازها بل إنها تشكل أحد أهم عناصر الأسلوب السردي الذي تعمل عليه .. وتأخذ النهاية في أي نص سردي أهمية بالغة من كونها هي نهاية الامتداد العمودي للنص وتالياً نهاية الوحدات المتلازمة للجمل التي تتآلف لتشكل البناء السردي له وتكتسب النهاية في أي نص أهميتها بأنها لحظة إتمام الخطاب (كعلامات مدونة) وبالتالي إتمام معنى الرسالة المراد إيصالها من خلاله ولا تتأتى ميزة النهايات في قصص المجموعة من الانحراف الذي تحدثه (أو تتمه) خارج توقعات المتلقي لأن هذه يجب أن تكون ميزةً عامة لأي نص (وخصوصاً القصصي) وإلا فَقَدَ أحد أهم

مـــبـــرراته الســــردية إذ أن النص الخاضع للتوقع هو نص غير جدير بالروي بل ما تشكله من إضاءة كلية كـاشـفـة لكل النص إذ أن غـالبـيـة قصص المجموعة ترتبك بشكل كلي وتكون غـيـر قـادرة على تشكيل رسـالتـهـا في حـال حـذف السطر الأخير أو الجملة الأخيرة أو الفقرة الأخيرة من أي منها إذ يظل النص ينمو عموديا وأفقيا حتى آخر جملة فيه وهذا يتشكل من العناية بالجملة من الناحيـة الوظيـفـيـة /السـردية لتشكيل البنيـة الكليـة للنص وتكون النهاية عادة أحد أهم هذه الجمل الأسـاسـيـة ويمكن تقـسيم النهـايات إجرائيا في هذه المجموعة إلى:

نهاية دائرية

وهـي النهـايـة التي تعـود بنا إلى فاتحة النص بقراءة ذهنية سريعة كي تصل الرســالة التـي يرغب النص بإيصالهـا، وهـي ترتبط عـادة بفـاتحـة النص وتعيد تأكيده لتفسر هذه البداية وتكتمل دائرة المعنى التي تتشكل رويداً رويداً من خــلال الســرد الواقع بين البـداية والنهـاية. لكن هذه النهـاية التـفسـيرية تنسج سـببيـة خاصـة مع البـداية والشـخـوص والخطاب الذي يشكله السرد لتشكل حلاً لـ لغز المشهد الكلي الذي يقدمـه النص دونما قسـر للمسار السردي كي يخترع خاتمة ما . ويمـكـن أن نـلـحـظ هـذا فـي (حـين ضـحكت أخـيـراً) ص٥٢ التي تبـدأ بجـملة (" لم أعـرفـه ورب الكعـبـة لم أعـرفـه ") لتنتـهـي بـ (هل كـان أباك المتحدث ؟ لم أعرفه ورب الكعبة لم اعرفه . غشـيتهـا نوبة ضـحك فيـمـا براعم ثوبها الصيفي تتفتق وتنشر في البيت عبيرها) وتأتي الجملة الأخيرة في النص كي تفسر عدم معرفتها لصوت طليقها في الهاتف وهي المقولة التي بني عليـهـا النص كـمـا يمكن أن نلحظ هذا النموذج من النهـايات في (طرق الدهشة) (على رؤوس الأصابع) (عشر خيبات لمولود جديد) (كأني أعرفها) التي تأتي نهايتها لا لتعود إلى فاتحة النص بل إلى عنوان النص نفسه

نهاية مفتوحة بعد أن تنجز منطقة القول

وتحـــاول النهـــايات وفق هـذا التصنيف أن تترك النص مفتوحاً على مسـارات متـعـددة من التـأويل لكن هـذا التـأويل لايدور في منطقـة عـمـيـاء بل أنه منفـتح على تشكيل دلالات هي مايشكلها المتلقي بعد أن يكون النص قد قـدم له العـديد من الإشـارات المفـتاحيـة التي تقود إلى إشـراكـه في صناعـة الرسـالة التي يتـوخى النص إيصـالهـا وهـي هنا لا تحـاول تشكيل لـغـزاً مـا بقـدر مـا تحاول تكثيف انفعال التلقي المسند بالمتن السـردي للنص، وكـذلك هنا تشكل إغـواءً من نوع آخـر لإعـادة قراءة القصـة سواء ذٌهنيـا أو فعليـاً للتـركيـز على الإشـارات المفتـاحيـة المبثوثة في النص التي تقود الى هذه النهاية وتضيئها بنفس الوقت ويمكن أن تمثل هـذه النهـايات قـصص كـ (الملفوف الساخن) (بعض مخلفات العاطفة)(جدار ونافذة) (عصفور الغفلة) (فسحة قصيرة لقدميها)



نهاية مكتملة لبداية مفتوحة

النهاية هنا تختم النص لتأتي وتنهي حركية التتابع السردي لتشكل النهاية نقطة إشباع قصوى سواء للمتلقي أو للتنامي السردي فتكون النهاية هنا واجبة كتكريس للمستوى الأعلى من الانفعال الذي يشكله السرد وتأتي هذه النهايات المكتملة لتتواشج مع بدايات مفتوحة إذ يبدأ النص من نقطة ما مفتوحة على ما يسبقها ويسير النص على عمل تحويلات متناغمة مع هذه البداية للإتمام العكسي ويتم الاعتماد في هذه الحال على المنولوج الداخلي أو آلية التذكر، إذ أن وظيفة السرد هنا وكذلك النهاية هو الإيغال في تفسير منطقة القول السابقة لبداية النص وهو ما يمكن أن يشكل عكساً لمجرى السرد إذ أنه ينمو بشكل عكسي تبدأ (افتراضاً) مع النهاية لتؤل منطقة لم يذكرها السرد هي ما قبل البداية كما في (أحدنا كان يرتعش) (القارب)(زهر البرتقال) (فانتازيا الحب)(فسيفساء امرأة) (كتابة بالأحمر الرديء)

المقولات : حمولات المضامين والأفكار

تتميز المجموعة بخفوت نبرتها بشكل عام وإن كان الاشتغال على المعنى واضحاً في كل النصوص إلا انه المعنى الخال من الوظيفية المباشرة، فلا ترطن غالب النصوص بمقولات تعليمية مما يجعلنا نسميه المعنى \الرسالة. وإذ يحيل هذا التعبير إلى الحيادية لأن لكل نص رسالته فإن القصص هنا في غالبيتها تمرر عبر المعنى مقولتها(أو مقولاتها) ولا يصاغ المعنى وفقا للمقولة بل أن المقولة (أو الفكرة) تكون محمولة بشكل كلي على السرد في جمل تكون (أحياناً) ليست من الجمل الأساسية بل من الجمل الرابطة أو الوسيطة وتمرر نصوص المجموعة مقولاتها بهدوء شديد وتنحو في كثير من المواضع لمناقشة الجملة المجتمعية(أو الاجتماعية) المستقرة أو حتى هزها عبر المعنى (الرسالة) النهائي للنص أو عبر جمل وسيطة (أو أساسية أحياناً) في المتن السردي ففي (كتابة بالأحمر الرديء) التي تتشكل رسالتها السردية عبر تداعيات رجل تركته زوجته لأنه لم يشأ أن ينجب، ينجح النص في جعل المتلقي يدين التعلق الاجتماعي بفكرة الذرية، مهما كانت الظروف المحيطة بها عبر نهاية مفاجئة وموجعة له إذ تكون النهاية بجملة ترد على لسانه (... وبذاك الصدر الذي يتسع لسرطان يحفر مسالكه ..

هل كان علي أن أبوح لكِ بضعفي حتى تصدقي أني على طريقتي الخاصة أحبك؟.) لتهز هذه الجملة الثابت الاجتماعي المستقر. وكذلك حدث هذا عن الإنجاب في (عشر خيبات لمولود جديد) التي هي منولوج داخلي لامرأة تخضع لعملية زرع بويضة مُخصبة ليشكل النص أيضاً تعاطفاً مع معاناة تلك المرأة وعدم فرحنا/ فرحها بهذا الجنين الذي يأتي بعد معاناة طويلة كانت مضطرة فيها أن(تتمددين فيها أمام

مجموعة من الأطباء على اختلاف أسمائهم دون خجل أو كبرياء تصرحين بأدق أمورك السرية)ص٧٧ وتمرر من خلال هذا القصة جملاً وسيطة تخلخل بعض المستقرات فهي تتحدث عن نصائح أمها بأنها خرقاء وتكسر في هكذا جملة مستقر ثابت عند الحديث عن الأم تلك التي لا تحس بآلامها وهي تكرر هذه النصائح (إياك أن تجعلي نفسك النعجة السوداء)ص٧٣ .وفي (على رؤوس الأصابع) وعبر سردها لعلاقة زوجين من الهامش الاجتماعي وإصابة الزوج بمرض عصبي يودي به الى مشفى الأمراض النفسية ويجعل زوجته تعمل مستخدمة في نفس المشفى (كي تكون قريبة من أنفاسه) وتخضع للاستغلال الجسدي من (ممرض الجناح السمين) فإن أحد أهم مقولات النص هو تجاهل هذه العلاقة وإبداء التعاطف الشعوري الأقصى مع الزوجة وعدم شعور المتلقي بأن خضوعها لهذا الاستغلال هو فعل خيانة بل أن التأويل الذي يجبرنا عليه السياق السردي:أنه فعل حب للزوج. وتحتفي النصوص أيضاً بما يمكن أن نطلق عليه إعادة صياغة الحرية الفردية دون شرط خارجي، ويتأتى هذا عبر مساءلة الشرط الخارجي المستقر نفسياً/ اجتماعياً، ويمكن ملاحظة هذا بمستويات مختلفة في (زهر البرتقال)(عصفور الغفلة)(فسحة قصيرة لقدميها)(مفترق العمر) . ومما يثقل بعض نصوص المجموعة هو حضور أو (إحضار) الضمير ليشكل معيارا ينحو باتجاه ما هو أخلاقي (اجتماعي/شخصي) مضمر مما يكسر حيادية النص في تشكيل مقولته بل يمكن الإحساس بالتدخل من قبل الكاتب/ة ليقدم رؤاه "الأخلاقية" وإدماجها في النص كما في (ربطة عنق) التي تدين الانتهازية وعدم النزاهة ويبدو هذا التدخل سافراً حتى عبر النهاية التي (اختارها)الكاتب/ة للقصة أو كما في (كسارة البندق) التي تتحدث عن استغلال الوظيفة العامة، ويمكن مقارنة هذين القصتين مع قصتين أخريين استطاعتا أن تشكلا إدانة من قبل المتلقي دون تدخل مباشر من قبل الكاتبة/ة كما في (كأني أعرفها) التي تشكل إدانة للعبث (الشبابي) الذي تتعدد علاقاته النسائية ليجد أخته في نفس الموقف ورغم مشاعية هذه المقولة أخلاقياً إلا أن السرد استطاع أن يقدمها بشكل مختلف لتكون الإدانة نابعة من خصوصية البناء السردي للحالة ككل وليس كمقولة معممة وكذلك إدانة اللباس المدرسي الموحد في (قوسا خصري النحيل) دون الولوج في رطانة تقريرية سمجة.

وتنحو بعض النصوص نحو بناء مقولاتها على نحو رمزي لكنها تقدم مفاتيح للقارئ ليستطيع النفاذ الى بنية النص ليشكل مقولته التي قد تختلف عن بعضها بهذه الدرجة أو تلك بين هذا المتلقي وذاك (القارب)(تقرير إخباري)(عصفور الغفلة)(نقيق الضفادع).



ملاحظات: المغيب والحاضر السلبي

إن الملاحظة الأساسية والجوهرية على نصوص المجموعة هي غياب البعد الجغرافي البيئي في معظم الأحيان سواء لبيئة السرد أو البيئة المكانية للشخوص مما يربك المتلقي في توثيق الدلالة المكانية والبعد الجغرافي، للبنية السردية للنص ككل رغم ورود بعض المفردات أو العبارات التي تحيل إلى أمكنة دون غيرها فمفردة مثل "برياني" تحيل بكل تأكيد الى الخليج كونها أحد المأكولات المتداولة هناك إلا أن النص لا يقدم أكثر من هذا لتوضيح هوية المكان السردي وفي محاولة لتأويل هذا الغياب يمكن إحالته إلى غياب الكاتب/ة عن مكانه الذي يشكل هويته النفسية إن هذا الغياب تشكل نفسياً بحيث لم يُعوض ببديل قادر على أن يستقر ويندمج في البنية الذهنية/النفسية التي تصاغ فيها الكتابة فالكاتب (القصصي/الروائي) تتشكل مادته مما عاش ومما استقر وجدانياً في ذاكرته قبل أن يُخضع هذا لمخبر المخيلة.وإذا كان لنا أن نتجاهل سكونية الزمن الذي تدور فيه أغلب القصة فإن ذلك يتم عبر تأويل أغلب النصوص بأنها تقوم على لحظة قص ويستحضر الزمن من خلال آلية التذكر لاستعادة مفاصل معينة من زمن الشخصية الخاص على حساب تغييب الزمن العام . كما يمكن أن نلاحظ استخدام بعض المفردات المنقرضة في الحياة ك (البيك) وتأتي هنا من مخزون إعلامي (المسلسلات السورية) .إضافة لورود بعض الجمل التقريرية التي تحمل بعضها في طياتها حُكم قيمة(عندما نريد ..قد نستطيع)ص١٧(النساء كائنات غريبة بأهواء معوجة)ص٥٠(الرجال عادة لا يشرحون وجهة نظرهم إنهم يقطبون فقط)ص٧٧(ياللرجال! لماذا لا يطلقون العنان لانفعالاتهم)ص, ١٠١وأيضاً يمكن لنا أن نلاحظ أن البناء الرمزي بمفاتيحه المكشوفة في (تقرير إخباري) هو إحضار لضجيج الإيديولوجيا القومية والتي تثقل أي نص أينما وردت به.

معالم
في مسيرة الفلسفة الفرنسية المعاصرة

بقلم: د. الزواوي بغوره
(الكويت)



معالم
في مسيرة الفلسفة الفرنسية المعاصرة

بقلم: د. الزواوي بغوره
(الكويت)

مما لا شك فيه أن للفلسفة الفرنسية المعاصرة، حضورها العالمي. فالوجودية و البنيوية و التفكيكية و ما بعد الحداثة، كلها اتجاهات فلسفية معاصرة أسسها و ساهم في نشرها فلاسفة فرنسيون، كجان بول سارتر و كلود ليفي ستروس و ميشل فوكو و جاك دريدا و فرانسوا ليوتار و جيل دلوز و غيرهم كثير.

- فما الذي يميز هذه التيارات على اختلافها؟ و كيف يمكن لنا أن ننسبها لثقافة وطنية واحدة وهي تصدر عن رؤية عالمية؟ و كيف يمكن للفلسفة أن تكون خاصة و محلية و هي تطلب العام و العالمية؟ كيف يمكن أن يظهر الخاص في العام؟ أليست الفلسفة تفكيراً في الإنسان على العموم و الإطلاق؟

إن الفلسفة عالمية المنزع وكونية التصوّر، تتوجه إلى الإنسان بوصفه كائناً عاقلا، إلا أنها لا تظهر إلا من خلال ثقافات بعينها و فلاسفة محددين، وهكذا نتحدث عن فلسفة يونانية و إسلامية و أوربية، و داخل الفلسفة الأوربية نتحدث عن الفلسفة الألمانية و الإنجليزية و الأمريكية و الفرنسية، فكيف تستطيع الفلسفة أن تجمع بين العام و الخاص وبين العالمي و القطري و بين الكلي و الجزئي و الكوني و المحلي. إن عبارة "فيلسوف المثالية المطلقة " الفيلسوف الألماني (هيغل)، القائلة: (إن كل ما هو عالمي هو خاص في الوقت نفسه)، تنطبق على ما نعتزم تقديمه في صورة معالم عامة لمسيرة الفلسفة الفرنسية المعاصرة.

تشكل الفلسفة الفرنسية المعاصرة مثالا لهذا الجمع و الربط، في التوجه نحو العالمية والارتباط بالخصوصية القومية، و ذلك من خلال مسيرتها التاريخية و مواضيعها الفلسفية. ذلك أن كل فلسفة تتمتع بلحظتها الفلسفية، هذا ما نقرأه عموماً في تاريخ الفلسفة، فعلى سبيل المثال نجد أن الفلسفة اليونانية تعبير عن تلك اللحظة الفلسفية التي بدأت مع (برميندس) و انتهت بأرسطو و المدارس المتأخرة، و هي لحظة مؤسسة و مبدعة و محدودة في الزمان. كذلك الحال بالنسبة للفلسفة الإسلامية التي بدأت مع

الكندي و انتهت عند ابن رشد و هي فترة زمنية محددة و متميزة بإبداعها و خصوصيتها.

و قياسا على ذلك يصح القول بلحظة فلسفية فرنسية معاصرة ظهرت في القرن العشرين وتبلورت في النصف الثاني منه، و ما تزال حيوية بمواضيعها، غنية بمناهجها متنوعة في مصطلحاتها و مفاهيمها.

يقترح (آلان باديو) على سبيل المثال، و هو فيلسوف فرنسي معاصر له كتاب أساسي بعنوان (الوجود و الحدث)، أن تكون البداية التاريخية للفترة المعاصرة للفلسفة الفرنسية من (جان بول سارتر) رائد التيار الوجودي الذي صاغ مذهبه في كتابه(الوجود و العدم) و ظهر في عز الحرب العالمية الثانية، و تحديدا سنة ١٩٤٣، و كتاب آخر نشره فيلسوف الاختلاف (جيل دلوز) و هو (ما هي الفلسفة؟ ١٩٩١). و بين سارتر و دلوز تقع مجموعة هامة من الفلاسفة منهم على سبيل المثال- لا الحصر:(غاستون باشلار) رائد التيار الابستمولوجي أو فلسفة العلوم، ومعه مجموعة من فلاسفة العلم مثل (جورج كونغليم) و (الكسندر كويري) و (روبير بلانشي) و (ميشال سار). و مع جان بول سارتر بدا التيار الوجودي الذي ضم فلاسفة منهم (موريس ميرلوبنتي) و (غابريال مارسيل) و (البير كامي). ثم بدا في نهاية الخمسينات التيار البنيوي مع (كلود ليفي ساروس) و(لوي التوسير) و (جاك لاكان) و (رولان بارط) و(ميشيل فوكو)، و في نهاية الستينات من القرن العشرين ظهرت فلسفات ما بعد البنيوية التي ضمت فلسفة التفكيك عند (جاك دريدا) و فلسفة الاختلاف عند (دلوز) و فلسفة ما بعد الحداثة عند (فرانسوا ليوتارد). كما ظهر في بداية السبعينات فلاسفة الأخلاق و السياسة منهم (ليك فيري) و (الان رينو) و (مونيك كانتو سبارغ) و (بول ريكور)..و غيرهم كثير.

إن هذه التوجهات الأربعة على ما فيها من حصر و انتقائية، تدل على لحظة تاريخية في الفلسفة الفرنسية، تتسم بالغنى و التجدد و الإبداع ، و بطابعها العالمي و الوطني في الوقت ذاته، فكيف كان ذلك؟ وهل هنالك وحدة بين تلك الاتجاهات التي أشرنا إلى بعض فلاسفتها؟ و هل هنالك من متحد بين الاتجاه الابستمولوجي و الوجودي و البنيوي و التفكيكي و السياسي و الأخلاقي ؟

يمكن الإجابة على هذا السؤال، إذا ما اعتمدنا الطرح التاريخي النقدي، أو ما سماه (الان باديو) بأصل الفلسفة الفرنسية و لحظة ميلادها و العمليات الإجرائية التي قامت بها . فما هو هذا الأصل التاريخي؟ و ما هي العلاقات الإجرائية التي أنجزتها الفلسفة الفرنسية المعاصرة؟

أولاً . في مسألة الأصل:

للحديث عن أصل الفلسفة الفرنسية يمكن العودة على الأقل

إلى بدايات القرن العشرين حيث نجد انقساما بين اتجاهين أساسيين، الاتجاه الأول يمثله (هنري برغسون) الذي قدم في سنة ١٩١١ محاضرتين هامتين حملتا لاحقا عنوان: الفكر و الحركة، و تضمنتا فلسفته الروحية، و في سنة ١٩١٢ نشر (ليون برنشفيك) كتابه الموسوم (مراحل فلسفة الرياضيات)، مفتتحاً بذلك تياراً في الفلسفة الفرنسية سيعرف بتيار فلسفة العلوم أو التيار الابستمولوجي.

إن هذين النصين اللذين صدرا قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى، يشيران إلى توجهين مختلفين في الفلسفة الفرنسية المعاصرة. التوجه الروحي الذي أسسه برغسون بفلسفته الحيوية التي تقوم على فكرة الحياة و الديمومة، و هي فلسفة ستمتد لاحقا في أشكال فلسفية مختلفة، عبر الوجودية و انتهاء بفلسفة الاختلاف لدلوز.

و من نص برنشفيك ستنطلق فلسفة مركزة على المفهوم و الرياضيات و تمتد عبر المدرسة الابستمولوجية الفرنسية عند باشلار و كويري و كونغليم و المدرسة البنيوية عند ليفي ستروس و لكان و فوكو و التوسير. و هكذا تظهر الفلسفة الفرنسية منذ بداية القرن العشرين منقسمة إلى تيارين كبيرين، تيار فلسفة الحياة و تيار فلسفة المفهوم.

و لقد بقيت مشكلة المفهوم و الحياة، مشكلة مهيمنة على الفلسفة الفرنسية في النصف الثاني من القرن العشرين. ذلك أنه و من خلال المناقشة حول المفهوم و الحياة ظهرت فلسفة حول الذات. مثلت حقبة كاملة. و السؤال الذي يطرح نفسه هو لماذا طرحت الفلسفة الفرنسية مسألة الذات؟ لأن الذات الإنسانية هي جسم حي و قدرة مبدعة للمفاهيم. فالذات هي الموضوع المشترك للاتجاهين. حيث تم التساؤل حول معنى الحياة، الحياة الخاصة و الحياة العضوية و النفسية، كما تم التساؤل حول فكرة الذات وقدرتها الإبداعية و التجريدية، وهكذا شكلت العلاقة بين الجسد و الفكر، بين المفهوم و الحياة، مستقبل الفلسفة الفرنسية.

و سيكون موضوع النقاش طيلة النصف الثاني من القرن العشرين مجسدا و مشخصا في موضوع الذات، يشهد على هذا على سبيل المثال: التوسير الذي بيّن أن التاريخ عملية تتم من غير ذات و أن الذات مجرد مقولة أيديولوجية. و ذهب دريدا، مقتفياً أثر هيدجر إلى أن الذات مجرد مقولة ميتافيزيقية، في حين رد لاكان الذات إلى اللغة، و اشتهرت البنيوية برفضها للذات و بقولها بموت المؤلف، و في المقابل فإن كل فلسفة جان بول سارتر و غابريال مارسال و ميرلوبني لا تقوم إلا على الذات. و بالتالي فإن أهم ما يميز الفلسفة الفرنسية المعاصرة، هو الحوار و النقاش و الجدل حول موضوع الذات، لأن الموضوع الأساسي و الأصلي للفلسفة الفرنسية المعاصرة هو العلاقة بين الحياة و المفهوم..

و إذا أردنا أن نتعمق قليلا في مسألة الأصل هذه، فإننا نستطيع إرجاعه إلى مؤسس الفلسفة الفرنسية في العصر الحديث ألا و هو (رينيه ديكارت)، مكتشف فكرة الذات العارفة في الفلسفة الحديثة، و ذلك عندما قال (أنا أفكر إذن أنا موجود)، و عندما قال أيضا بثنائية الفكر والامتداد أو النفس و الجسد، وعندما جدد مباحث الميتافيزيقا و ساهم في الفيزياء بنظرياته المختلفة.

لذا نجد هنالك عودة من قبل الفلاسفة الفرنسيين المعاصرين إلى ديكارت، فمثلاً نجد جاك لاكان يدعو إلى ضرورة العودة إلى ديكارت في تحديد الذات، و كتب سارتر مقالاً هاماً عن الحرية انطلاقاً من ديكارت، كما نقرأ رفضاً تاماً من قبل دلوز لديكارت.

ثانياً . العلاقات الإجرائية:

يظهر الطابع المحلي و العالمي للفلسفة الفرنسية في نسيج العلاقات الفلسفية و الثقافية التي أقامتها مع مختلف الفلسفات، والميادين المعرفية المعاصرة، و من هذه العلاقات:

أ . مع الفلسفة الألمانية:

تميز الفلسفة الفرنسية بعلاقتها الخاصة بالفلسفة الألمانية، فالدارس للفلسفة الفرنسية في نصفها الثاني يلاحظ من غير عناء شديد، مدى الحوار و النقاش القائم بين الفلاسفة الفرنسيين و الفلاسفة الألمان، فهنالك لحظات فلسفية و تاريخية في غاية الأهمية، منها على سبيل المثال مناقشات و قراءات (الكسندر كوجيف) لهيغل التي تلتها دراسات (جان هيبوليت) و ذلك في ثلاثينات و أربعينات القرن العشرين، و تابعها عديد من الفلاسفة المعاصرين منهم لاكان و فوكو و ليفي ستروس و التوسير، كما أن هنالك علاقة عميقة و أساسية نسجها الفلاسفة الفرنسيون مع الظواهرية التي أسسها هوسرل و طوّرها هيدغر، و هو ما نقرأه عند سارتر و ميرلوبنتي و ريكور و دريدا، فتكونت فينومينولوجيا على الطريقة الفرنسية نقرؤها عند (دي سانتي) و (جون ميشال) و(ريكور) و قبلهم (ميرلوبنتي).

وكان لحضور نيتشه في الفلسفة الفرنسية المعاصرة أثره البالغ على فلاسفة من أمثال فوكو و دلوز، بحيث أصبح هذا الفيلسوف الألماني يشكل علامة من العلامات الفارقة في تاريخ الفلسفة الفرنسية، فانقسم الفلاسفة حوله إلى مناصرين و مناهضين، مثلما بين ذلك كتاب الفيلسوفين الان رينو و ليك فيري: فكر ١٩٦٨.

في مختلف هذه العلاقات الإجرائية العامة، يطرح السؤال التالي: ماذا سعت إليه الفلسفة الفرنسية في حوارها مع الفلسفة الألمانية؟ ، يقول (الان باديوا)، إنها كانت تبحث عن ركائز أخرى لمسألة الحياة و المفهوم، أي إيجاد علاقة جديدة للمفهوم و الحياة حيث أخذت تسميات جديدة، منها التفكيكية، الأركيولوجية، الوجودية، التأويلية.

و عبر هذه التسميات هنالك محاولة لطرح موضوع المفهوم و الوجود الذي هو صورة أخرى لموضوع المفهوم و الحياة. لقد سعت الفلسفة الفرنسية المعاصرة إلى إيجاد الوسائل الفلسفية الجديدة في الفلسفة الألمانية لمعالجة موضوع المفهوم و الوجود. و بالتالي فإن ما نقرؤه من حضور للفلسفة الألمانية في الفلسفة الفرنسية قد تم ادماجه في موضوعها الأساسي.

ب . مع العلم:

و هنالك عملية ثانية قامت بها الفلسفة الفرنسية المعاصرة، ألا و هي علاقتها بالعلم، لقد عمد الفلاسفة الفرنسيون إلى مناقشة المعرفة العلمية و حاولوا أن يجدوا في العلم نماذج للتجديد و التحول، نقرأ هذه العملية في ما أنجزه باشلار و كونغليم و فوكو و دلوز الذي ركز على علاقة الفلسفة بالعلم و الفن، و بيّن في كتابه ما هي الفلسفة: إن الفلسفة تتحدد بكل ما غير فلسفي؟

ج . مع السياسة:

و العملية الثالثة تتحدد بعلاقة الفلسفة الفرنسية المعاصرة بالمسألة السياسية، فالفلاسفة الفرنسيون، حاولوا بطرق عديدة و متنوعة إدخال الفلسفة ضمن الالتزام السياسي سواء من خلال سيرهم و نضالهم أو من خلال نصوصهم الفلسفية، و بذلك أدخلوا الفلسفة في المسألة السياسية بشكل عميق يظهر هذا عند سارتر، و ميرلوبني، بعد الحرب العالمية الثانية، و عند فوكو ودريدا و دلوز الذين كانوا نشطاء سياسيين.

و لقد حاول هؤلاء الفلاسفة في هذه العلاقة، إيجاد علاقة جديدة بين المفهوم و الحركة و بين المفهوم و الفعل، و خاصة الفعل الجماعي.. هذا الفعل الذي يعكس الرغبة في إدخال الفلسفة ضمن وضعيات و مواقف سياسية من أجل تغيير العلاقة بين المفهوم و الفعل.

د. مع الحداثة:

و هنالك علاقة رابعة أجرتها الفلسفة الفرنسية المعاصرة مع الحداثة، فلقد سعى الفلاسفة الفرنسيون على اختلاف مشاربهم إلى تحديث الفلسفة. و هذا يعني متابعة التحولات الحاصلة في ميدان الفن و الثقافة و المجتمع، فهنالك اهتمام كبير بالرسم و الموسيقى و المسرح و الرواية و السينما، و هنالك كتابات فلسفية فرنسية رائدة في هذا المجال، يشهد على ذلك كتابات جان فرنسوا ليوتارد و دلوز و بودريار حول السينما و الأدب و الفن عموماً. لقد حاولت الفلسفة أن تجد علاقة جديدة بين المفهوم و الأشكال التعبيرية الجديدة، و هذا ما حاول دراسته فيلسوف العلم و المعرفة العلمية (جيل جاستون جرانجر) في كتابه(فلسفة الأسلوب).

إن البحث في الأشكال الفنية قد طرح على الفلسفة الفرنسية موضوع شكلها التعبيري ذاته، فالفلسفة لا تستطيع التعبير عن

نفسـهـا و الـتـعـبـيـر عن المفـهـوم أو الحـيــاة أو الفــعـل من دون شكل تعبـيـري معين، و لقـد حدث تغـيـيـر كبير في لغة الفلسفة الفرنسية و تم استـحـداث مفاهيم جـديدة و أوجد الفلاسـفة الفرنسـيون علاقة خاصة بين الفلسـفـة و الأدب، مثلمـا بينتـه الوجودية و البنيوية و التفكيكية .

هـ . مع الأدب:

إن عـلاقـة الفلسـفـة الفـرنسـيـة بالأدب علاقة قديمة تعود على الأقل إلى القــرن الثـامن عــشــر، و إلى الكتّـاب الموسـوعـيين و التنويريين أمثال (فولتير) و(روسو) و (ديدرو)، و هنالك فلاسـفـة فرنسـيـون أقـدم ليس سـهـلا تصنيـفـهم إلى أدباء أو إلى فلاسفة مثلما هو حال (باسكال) على سبيل المثال الذي يعرف حضورا كبيرا في الفلسفة المعاصرة.

ولقــد اهتم بالأدب فـيلسـوف مغمور هو (الان) الذي كان كلاسيكياً في منحـــاه الفلســفـي فكتب عن (بلزاك) و عن شعـر(فـاليـري). كمـا كان للحركة السوريالية أثرها الكبير على الفلسـفـة الفرنسـيـة المعـاصـرة، يظهـر هـذا عند ليـفـي سـتـروس و لكان.

وابتـداء من الخـمــســينات و السـتـينات من القــرن العـشــرين، شـرعـت الفلسـفـة الفـرنسـيـة في تحديث شكلها الأدبي، فظهرت كتابة فلسفية متميزة للفلاسفة الفرنسيين المعـاصـرين، نقـرؤهـا في نصـوص سـارتر و فوكو ودلوز و دريدا . بحيث أنك تجـد عند هـؤلاء الفـلاسـفـة أسلوبا من الكتابة متميزاً، سـواء في حـركـة الجـملة وصـيـاغـتـهـا أو في طبيعة الجمل التوكيدية التي يعلنونها او في طرائق الـتـركـيـب الجـديدة، بحيث أصبح الأسلوب عند فيلسـوف مـثل دريدا غـرضـاً مطلوباً لـذاته، يصـعب تتبـعـه بل و حتى فـهـمـه، و تظهـر عـلاقـة الفكر باللغة في غـاية التـعـقـيـد، كـمـا تتحـول العـلاقـة مع اللغة إلى عـلاقة في ذاتها، تبحث عن المتـعـة و اللذة، كـمـا ذهـب إلـى ذلك الناقد الأدبي (رولان بارط).

لا شك أن هـنـالـك تحـــولاً في الأسلوب اســتــحــدثـتـه الـفلسـفـة الفرنسية المعاصرة، و محاولة لتغيير الحـدود بين الأدب و الفلسـفـة، فلقـد وظف سـارتر الأدب في الفلسـفـة و كـتـب روايات أدبيـة و فلسـفـيـة في الـوقت نفـسـه، و عـمل دريـدا عـلـى تأسـيس نص يصـعـب تصنيفـه إلى مجال الفلسفة أو الأدب، من هنا دعا الفـلاسـفـة إلى الكتـابة كـمحـاولة منهم لتخطي حدود المعارف المعترف بهـا تحت اسم الأدب و الفلسـفـة، وعـمـلوا عـلى إيجـاد نمط أو أسلوب جديد في التعبير. لأن هذا الأسلوب، يحـاول أن يعطي حـيـاة جـديدة للمـفـهـوم، و بالتـالي يمكن التعـبـيـر بشكل أفضل عن الذات.

و . مع التحليل النفسي:

و من هـذا البـاب دخل التـحليل النفـسـي الذي يعـد أحـد الأبعـاد الأسـاسـيـة في الفلسـفـة الفرنسـيـة، ذلك أن اكـتـشـاف (فـرويد) ليس إلا مقترحاً أو صيغة جديدة للذات. فما هو اللاشـعـور، إن لم يكن مفـهـومـاً واسـعـاً يتـضـمـن الشـعـور من دون أن



يختزله. و لقد عملت الفلسفة الفرنسية المعاصرة على إقامة حوار واسع مع التحليل النفسي. و أدى هذا الحوار في النصف الثاني من القرن العشرين إلى مشهد فلسفي شديد التعقيد تحكمه تلك القسمة إلى فلسفة للحياة و أخرى للمفهوم، فهنالك النزعة الحيوية الوجودية التي قادها سارتر و استمرت بأشكال مختلفة في أعمال فوكو الأخيرة و طبعت الأعمال الفلسفية لدلوز و صديقه (فليكس قتاري)، و في المقابل نجد التحليل النفسي في خدمة المفهوم كما هو الحال عند التوسير و لكان.

و ما يتقاطع مع الحيوية الوجودية و التشكيل المفهومي هو من دون شك موضوع الذات. و هكذا تمت قراءة أعمال فرويد، و نظر إلى اللاشعور باعتباره حياة و باعتباره مفهوماً. كما تميزت العلاقة بين التحليل النفسي و الفلسفة في فرنسا بطابع التواطؤ و الصراع، وبعلاقة الإعجاب و الحب، و في الوقت نفسه بعلاقة الخصام والصراع.

يؤكد هذا التوجه ثلاثة نصوص أساسية، أولها نص غاستون باشلار، الذي نشر سنة ١٩٣٨ بعنوان (التحليل النفسي للنار) حيث اقترح تحليلاً نفسياً جديداً يقوم على الشعر و الحلم يمكن تسميته بالتحليل النفسي للعناصر الأولية و هي: الماء و النار و التراب، وقد حاول باشلار أن يعوض الإكراه الجنسي كما هو عند فرويد بالحلم كما برهن على أن الحلم أوسع من الجنس.

و النص الثاني نقرأه في نهاية كتاب سارتر (الوجود و العدم)، حيث اقترح تحليلاً نفسياً جديداً سماه (التحليل النفسي الوجودي)، معتقداً أن التحليل النفسي كما صاغه فرويد ليس إلا تحليلاً نفسياً تجريبياً، يجب تعويضه بتحليل نفسي نظري. و حاول تعويض الجنس و بنية اللاشعور بما سماه بالمشروع، فما يحدد شخصاً معينا عند سارتر، ليس بنية عصابية أو جنوحية و لكن مشروعاً أساسياً هو المشروع الوجودي. إن هذين المثالين يبينان أن العلاقة بين الفلسفة و التحليل كان يحكمها نوع من التواطؤ و المنافسة.

و النص الثالث هو النص الذي كتبه دلوز و قتاري و المعروف بـ(مناهضة أوديب) أو (ضد أوديب). حيث نقرأ في هذا الكتاب الذي شكّل حدثا في نهاية الستينات، دعوة الى تعويض التحليل النفسي بطريقة جديدة هي (الفصام التحليلي).

و هكذا نجد باشلار مؤسس الابستمولوجية المعاصرة في فرنسا يدعوا إلى اعتماد التحليل النفسي القائم على الحلم، كما نجد فيلسوف الوجودية سارتر يدعوا الى تعويض التحليل النفسي بالمشروع الوجودي، و فيلسوف الاختلاف يدعو في نص صريح إلى استبدال التحليل النفسي.

ي . وحدة البرنامج الفلسفي:

إن ما يوحّد الفلسفة الفرنسية ليس بالتأكيد عدد الفلاسفة على اختلافهم و لا فلسفاتهم على

تعددها و لا مفاهيمهم المتنوعة، و لكن ما يسميه (باديو) بالبرنامج الفكري لهذه الفلسفة، فما هي معالم هذا البرنامج الفكري؟

١ . عدم الفصل بين المفهوم و الحياة، و البرهنة بأن المفهوم حي و أنه إبداع و عملية و حدث، و بالتالي لا يمكن فصله عن الوجود.

٢ . تأسيس الفلسفة في الحداثة أو إقامة الفلسفة في الحداثة، و هو ما يعني إخراجها من طابعها الأكاديمي المغلق و نشرها في مجالات الحياة المختلفة و بالتالي ربطها بالحداثة الفنية والاجتماعية و السياسية، أي دمج الفلسفة في الحداثة الشاملة.

٣ . التخلي عن التقابل بين فلسفة المعرفة و فلسفة الفعل، و البرهنة على أن المعرفة ذاتها ممارسة، و أن المعرفة العلمية نتيجة للممارسة و التطبيق.

٤ . إدخال الفلسفة في الوضعية السياسية، أو في الشرط أو الظرف الإنساني، حسب عبارة(اندري مالور) و إعادة بعث الفيلسوف المناضل، و جعل الفلسفة نوعا من الممارسة النضالية .

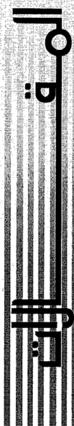
٥ . إعادة طرح مسألة الذات و التخلي عن النموذج النظري و ذلك بالحوار و النقاش مع التحليل النفسي سواء في شكل تعاون أو تنافس.

٦ . إبداع أسلوب فلسفي جديد في العرض، و بالتالي الدخول في نوع من المنافسة مع الأدب، و هكذا ظهر الفيلسوف الكاتب، الحاضر في مختلف مجالات الحياة الفكرية و الثقافية من خلال مختلف وسائل الإعلام و الاتصال، و لم يعد الفيلسوف في فرنسا كائنا يسكن في برج عاجي معزولاً عن هموم الناس، بل يشارك في مختلف القضايا التي يعرفها المجتمع الفرنسي و العالمي على السواء.



عن أيِّ شاعرة أتحدث ؟
قراءة في دفتر إبداع أنثوي مغربي

بقلم: د.هيفاء السنعوسي
(الكويت)



عن أيّ شاعرة أتحدث؟
قراءة في دفتر إبداع أنثوي مغربي

بقلم: د.هيفاء السنعوسي
(الكويت)

في البدء أقول

شاعرة وقاصّة عربية مبدعة تأتي في زمن العتمة ،تمتطي صهوة الأحلام وتعزف على قيثارة الآمال المرتقبة، تتنفس البوح والمواجهة في زمن الصمت والخوف ، تقدم لنا الصورة المشرقة للمرأة العربية المسلمة المفكرة والمبدعة التي تحلم ببناء مجتمع مثالي يوازن بين الحرية والمحافظة. إنها سعاد عبدالله الناصر المعروفة في الأوساط الأدبية بأم سلمى ، أديبة مغربية تعزف لحن الإبداع الأدبي في زمن يعصف فيه التلوث الثقافي. من مواليد مدينة " تطوان " في المغرب عام ١٩٥٩م. دخلت الكُتّاب ،وحفظت القرآن قبل التحاقها بالمدرسة. كان والدها يشجعها على القراءة ، فكانت تقرأ له كتباً دون أن تفقه معناها لحداثة سنها حينذاك .

توقفت عن الدراسة بعد زواجها في سن صغيرة ، وانشغلت باهتمامها ببيتها وحرصت على أن تكون زوجة و أماً مثالية. إلا أن طموحها لم يتوقف حيث وجدت في مكتبة والدها مكاناً مناسباً لتنهل منه العلم ، فبدأت بالقراءة ثم أكملت دراستها ، وحصلت على الثانوية العامة ، والتحقت بعدها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في مدينة " تطوان " وحصلت على الإجازة الجامعية في آداب اللغة العربية ، ثم واصلت مسيرتها العلمية بالتحاقها بجامعة فاس للحصول على شهادة الدروس المعمقة، ومن ثم حصلت على دبلوم الدراسات العليا في الأدب المغربي الحديث . وختمت طموحها العلمي بحصولها على الدكتوراه في الأدب الحديث ، وعملت بعدها أستاذة للأدب العربي بجامعة عبد المالك السعدي بمدينتها " تطوان " ذات الطابع الأندلسي.

سعاد الناصر باحثة متميزة ، ومبدعة متألّقة في سماء الأدب ، شاعرةٌ وقاصّةٌ تحمل ملامح إبداعية خاصة بها تميّزها عن غيرها من أديبات بلدها ، وتضعها في قائمة نخبة الأديبات العربيات.

تعاظم طموحها الثقافي فأسّست بمساعدة زوجها عبدالهادي بن يسف صحيفة ثقافية شهرية أطلقت عليها "ملامح ثقافية" وتسلط الصحيفة الضوء على المسارات الثقافية

والإبداعية الأدبية والفنية في العالم العربي ، وتتبنّى المبدعين من الشعراء والكتّاب.

إنّ صحيفة " ملامح ثقافية "بصمة ثقافية عربية إعلامية واعدة ، تعلن تطلّع أديبتنا لمستقبل ثقافي عربي أكثر إشراقاً ، فالصحيفة منفتحة على كلّ التيارات والاتجاهات الثقافية العربية المؤمنة بالاعتدال والانفتاح والوسطية.

وتعترف سعاد بدور زوجها الذي يدير تحرير صحيفة (ملامح ثقافية) في دعم مسيرتها العلمية والإبداعية ، فهي تراه الرجل الرائع الذي يختفي وراء نجاحها العلمي والأكاديمي ونشاطها الثقافي والأدبي المتوهج إبداعاً، شعراً وقصة. تقول في ذلك (التحقتُ بالدراسة المنظمة في كلية الآداب بتطوان بعد نجاحي في البكالوريا ، وكان هذا من الأحداث الحاسمة في حياتي لأن أحداً لم يعرف أنني قد أستطيع النجاح بعد انقطاعي عن الدراسة مدة طويلة إلاّ أنّ إيمان زوجي بي كان يدفعني إلى حصر المزيد من النجاح . والحمد لله تُوّج بحصولي على الأستاذية في نفس الكلية التي درستُ بها).

تنطلق أديبتنا سعاد في فضاء الإبداع الأدبي محاطة بعبق القيم السامية والأخلاقيات الفاضلة والمشاعر النبيلة ، فتترك قلمها يلمس جروحاً إنسانية ، فيسجل ملامح أحلام ، المحبطين في عالمنا العربي و التي تنطوي على نفسها إن لم نسبر أغوارها. تنفض سعاد الغبار عن أحلام المحبطين المتقوقعين في عالم العزلة ، وتمنحها أجنحة بيضاء تطير بها بعيداً ، وتُحلّق بها في فضاء واسع ، فتنتفض جلودنا العربية ، وترتدي كياناتنا الممتدة ثوبا فضفاضا يخفف عنها معاناة العيش في هذا الزمن الضيق اللاهث وراء الماديات والمصالح.

حينما تبوح سعاد بكينونة المرأة فإنها تقول في كتابها " بوح الأنوثة " : (حشدٌ من الدفاعات والكتابات تتراص أمام بوابات روحي ، أرنو بحزن إلى هذه القوى الموغلة

في التشرذم ، في التناحر وفي الفوضى..فوضى في المنهج ، فوضى في طريقة التفكير ، سيطرة النزعة العاطفية أو التصادمية في بسط قضية المرأة ، سيطرة وفوضى أفرزتا ضباباً ملوناً يوغل في جراحاتي، يملأ خواءً متخلفاً عن نزيف معلن في كل لحظة من لحظات الذات المحاصرة).

وتقول في موضع آخر من الكتاب نفسه (هل بعض قضايانا التي أثيرت قضايا حقيقية،

أم قضايا مفتعلة تؤشر على مدى تقدمنا أو تأخرنا عبر مرآة الآخر ؟ وهل تمس هذه القضايا واقعنا نحن بما فيه من إشكاليات و أزمات و مرجعيات خصوصية؟).

يؤرق الوضع الحالي للمرأة العربية أديبتنا والتى ترى أنها ستتحسن بوعيها لذاتها ولواقعها ولحضارتها. ويبدو أن الواقع المحبط المحيط بشخصياتها القصصية هو انعكاس للواقع

الذي يعجُّ بالنكبات والأزمات والأحزان ، وليس انعكاس لنفسيتها لأنها تعيش أرقى وضعية ممكن أن تعيشها المرأة العربية.

مؤلفات إبداعية

نشرت سعاد الناصر كتباً في فضاء الإبداع الأدبي ، وكان أولها الديوان الشعري الموسوم

" لعبة اللانهاية " ثم نشرت ديوانها الموسوم " فصول من موعد الجمر"، و تأتي بعد ذلك مجموعتها القصصية " إيقاعات في قلب الزمن " التي تعزف فيها سعاد إيقاعات إنسانية في قلب الزمن. و قد نشرت لها سلسلة (شراع) المغربية كتاباً يضم مقالات تتعلق بقضايا المرأة يحمل عنوان (بوح الأنوثة). وأخيرا يأتي آخر إبداعاتها الأدبية ديوان يحمل عنوان (سأسميك سنبلة) .

بوحٌ إبداعيٌ أنثويٌ ذو مذاقٍ خاص !

وترفض الأمنيات مغادرة الذاكرة، فالمرأة مع هذه وذاك -في نظرها- نهر الأنوثة المتدفقة التي تسمو بالحس والوجدان إلى قيم المحافظة على أسمى معاني الاحترام والترابط الإنساني العميق ، نهرا تدفق غزيراً معطاء في أيّ موقع كان . ويظل الحلم يسكن ذاكرتها فتتمنى لو أنّ شهاباً كالذي أضاء سماء جدتها يُضيء سماءها ، ولو أنّ نهرها المتدفق لم ينضب يوماً لأنها ستصنع حتماً تاريخاً متجدداً يتبرعم في مساحات الصدق والاحترام.

وتُعبّر سعاد في كتابها "بوح الأنوثة " عن مساحة الحلم بعالم نسائي يغوص في فضاء ألوان الكتابة الإبداعية. تقول في ذلك (فهل تعي المرأة هذه النظرة القاتمة وتعمل على تجاوزها بالانطلاق من الذات لاكتشاف آفاق إبداعية زاخرة بشتى التجليات الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية ؟ هل تنطلق المرأة المبدعة من قديمها لتبدع جديدها بأمل وتفاؤل

يشي بقرب سقوط الحواجز تباعاً؟).

وتقول في موضع آخر (كثيراً ما كنت أسمع جدتي تقول: الإنسان الذي ليس عنده ثوب

قديم لا يمكن أن يكون عنده الجديد . وكنت أهز رأسي بغير اقتناع وأقول ضاحكة: وددت

لو ملكتُ دائما الجديد لأحرقت كل القديم.. ولكن مع مرور الوقت واكتساب مفاهيم وقناعات مختلفة ، تعلمت أن هذا المثل حكيم ، لأن كل جديد لابد أن يبلى، وبالتالي يصبح قديماً، فنحتاج إلى الجديد ، وهكذا حتى تتوقف حركة الحياة فينا).

خفقة شاعرة رقيقة

أبدأ بأولى المحطات الشعرية التي ألمس فيها خفقة القلب التي تحلق بنا في قصيدة معبرة تأسر النفس، تتصدر مجموعتها الشعرية " سأسميك سنبلة " ، وتحمل عنوان " التماس" . تقول:

قبل أن ترتقي سدرة المغفرة

تبتغي الكوثر المتناثر فوق بساط من المرحمة

اغتسلْ برحيق التسامح والبسملة

واخلعْ الغّل من مضغة سكنتها رياح الهوى

والتمس من شعاب الأخوة عذرا يناجي السنا

كي يؤوب الذي راح...

تشرق الركعة السجدة

يتبرعم حولك لباس التقى

تتجلى رؤى المغفرة

وأقف عند محطة العشق عند شاعرتنا بقصيدة كتبتها تغنياً بعشق مدينتها تطوان " الحمامة البيضاء " التي كانت تسمى " تطّاون ". وعنوان القصيدة "غفوة فوق صدر تطّاون" . تقول فيها :

خرجَتْ من طيف التكوين

انسلّتْ من أحداق غرناطة

نجمة بيضاء بيضاء...

عيناها وعود تشرق بالأمطار

تحتضن ارتعاشات الأحلام

وتميس كغصن اللبلاب

بين مسافات الوجد

بغلائل بيضاء بيضاء..

فلق الصبح الصبح يذوب من وهجها الفتان

يحضنها درسة..

عبر براق الغمام

تحت أقدامها يسترخي البحر

و تسري وديان

تفوح بالسوسن والعنبر

ولحظات الانتعاش

وأنتقل إلى ميناء شعري آخر ، أتأمل فيه امتداد بحر الكلمة الشاعرة التي أرى فيها أجنحة الحلم المعلق على جدار الزمن ، فأقرأ قصيدتها المعنونة (بعد البكاء) التي تقول فيها :

أنت أسير و أنا أسير

فمن يفكّ القيد عنّا كي نسير.

و أسير فوق الشاطىء المفتوح لكل الفصول

تقذفني الموجات بالرذاذ

تعبر نحوي الهمسات على صهوة السنين

تنسجني أوتاراً في لحن الحنين

تحاصرني في حمى اللظى

تذروني بين الذهول

أعدو في مفاوز ذاتي

تراودني أشيائي

تلفظني أنفاسي

حتى تسيل سدى في غبش الذبول

تمتد يدي نحو طيف سفينة ترسو

في شقائق النعمان

تتفتح في النقع العربي وتنتظر الإشارة

تنساب في نبض حبي حين يفيض التنور

وتشتعل الشرارة

توقد في هذا الجسد المشروخ



-وتعزف شاعرتنا " ترنيمة الوجد " فتقول:

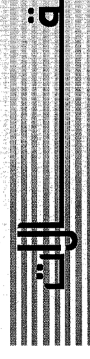
تتراكض الأرزاء في ذاتي
تطأ المسافات البعيدة
تسري عميقاً في تفاصيلي
راكم جرح فوق الجراح
وتعاند الظل الممدد في الآتي
في صهوة الوطن الآيل للرحيل
إلى شعاع ينبت العهد الممضخ بالتمرّد
الأحلام البريئة
وأضج من ذاتي على ذاتي
من وحل فاجعة تشق عنادي
فتبدو لي الأشياء جمرا
يتدفق الإعصار في روحي
فإلام يمضي موج أسرك
والعمر يسلمني إلى أفق انشطاري
ويُسيج الألق الساري

وأختم بالوقوف عند الميناء الأخير في شعرها ، فأقرأ قصيدة جميلة معنونة (أكون امرأة) ، تنطلق فيه ومضات بوح أنثوي رقيق يعكس عمقاً في فهم قضايا المرأة العربية ويختزل الصراخ في كلمات معبرة تتدفق بعداً إنسانياً ذا بريق. تقول:

أكون غصناً أخضر
ذا شوكة
أكون يوماً ممطرًا
أسقى دروب العمر
شمساً تدفىء برد الحياة
أكون بدراً عاشقاً
يشعُّ فوق الكون
تستهدي به المناقب
أكونُ عطراً يرتوي من جمرة اليقين
ومضةً تزف للأماني
حلمَ إنسانٍ يسمى : امرأة
أوْ لا أكون ...

العين الثالثة

بقلم: أحمد الشريف
(مصر)



العين الثالثة

بقلم: أحمد الشريف
(مصر)

عالم التبت، عالم الغموض والسحر، التصوف والتأمل، الجمال والإثارة، يتحدث عنه شاهد من داخله، عاشه منذ صغره حتى وصل إلى أعلى المراتب الدينية فيه " لوبسانج رامبا"، هذا اللاما التبتي، الذي قال له العرّافون- وكلمتهم لا ترد هناك- أن النجوم حكمت بأن يكون راهباً طبيباً، فغادر بيته وهو في السابعة من عمره ليدخل المعبد.
ويدرس على أيدي أساتذة كبار في فنون الطب والتشريح بالإضافة إلى عدد من الفنون الغامضة مثل الاستبصار والتخاطر والسفر النجمي والارتقاع والسباحة في الهواء والتأمل وقراءة الهالات المحيطة بأجساد البشر والنظر في الكرة البللورية لمعرفة أفكار الآخرين .. هذا اللاما يفتح لنا الباب السّري كي نلج من خلاله عالم التبت، بنظامه الكهنوتي وطبيعة وسلوك البشر وعاداتهم وتصوراتهم عن أنفسهم وعن الآخرين، يقول "لوبسانج رامبا"، إن التبت بلد ثيوقراطي، ولم يكن لدينا رغبة في التقدم الذي أحرزه العالم الخارجي. كل ما أردناه، أن نتمكن من التأمل والتغلب على شهوات الجسد. وقد أدرك رجالنا الحكماء منذ فترة طويلة أن الغرب يتطلع للحصول على ثروات التبت، وأن السلام سيزول إذا دخل الأجانب البلاد، ووصول الشيوعيين إلى التبت أكد ذلك" ص١٢، وإذا تتبعنا مع "رامبا" هرم السلطة في التبت، نجد أن على رأس الحكومة والسلطة الدينية "الد الاي لاما"، وكلمة "لاما" تعني الشخص الأعلى والأرقى، أي فرد في البلاد يمكن أن يشكو إليه، هدفه النهائي، العدل. بعد "الدالاى لاما" هناك مجلسان، الأول المجلس الديني، ويتكون من رهبان أربعة يأتون في المقام الثاني بعد "الدالاي لاما"، وهم مسؤولون بالدرجة الأولى عن معابد "اللاما" وأديار الرهبان، وكل المسائل الدينية تعرض عليهم.. المجلس الثاني هو مجلس الوزراء ويأتي بعد المجلس الأول، ويتكون من أربعة أعضاء ثلاثة علمانيون وراهب واحد، وهم مسؤولون عن السلطة ككل، وحدة المعبد والدولة. بعد عرض لا بأس به للسلطة الدينية في التبت وصف للمعابد وجغرافيا التبت، نسافر مع "لوبسانج رامبا" من خلال أسلوبه الممتع وتفاصيل عالمه الباطني، إلى المغارات البعيدة والأنهار التي لا يعرف لها بداية أو نهاية وإلى عالم التبت السري بكل

ما فيه من موت وحياة وقسوة وحب وتأمل وجنوح وصبر على المناخ الصعب وعلى أطماع الغرباء في كنوز التبت. هناك في المناطق المرتفعة الباردة يغطسون الأطفال المولودين حديثاً في مجاري المياه الثلجية، ليختبروهم إذا كانوا أقوياء بما فيه الكفاية كي يعيشوا. لهم تربية شديدة مع الأطفال، خصوصاً لو كان الصبي من عائلة من الطبقة الراقية؛ فالولد الفقير ليس لديه أمل في حياة مريحة في المستقبل، فيجب أن ينال العطف والرعاية وهو صغير بينما الولد الغني من الطبقة الراقية لديه كل الراحة والغنى في حياته المستقبلية. عبر صفحات وفصول الكتاب يستطرد "رامبا" ، عن كيفية دخوله المعبد وقراءة ومعرفة اللامات لتاريخه السري ومرات التناسخ التي مر بها في حيواته السابقة وعن تجربة خارقة تم من خلالها وضع "عين ثالثة"، له في أعلى الجبهة كي يتمكن من التقاط وتفسير الهالات التي تحيط بوجوه البشر. ثم الرحلات الخطرة للبحث عن الأعشاب الطبيعية النادرة التي توجد هناك في أعالي الجبال، ورؤية الكائنات الغريبة وما أسماه "الإنسان الوحشي" ذلك الإنسان الذي يعيش في الأراضي المرتفعة الثلجية التي تقع فوق سطح البحر بعشرين إلى خمس وعشرين ألف قدم، "حيث نقطع مسافات الثلج الشاسعة تتخللها أودية خضراء تدفئها ينابيع حارة. هنا يمر المرء بتجربة لا يمكن أن يمر بها في أي مكان في العالم، فعندما يسير المرء خمسين متراً قد ينتقل من درجة حرارة ٤٥ إلى درجة ٥" ص ١٠٤

الدين في التبت، هو أحد أشكال الديانة البوذية، وهو دين يختلف عن البوذية بأنه دين أمل وإيمان بالمستقبل؛ فالبوذية في رأي "رامبا" تبدو سلبية، تدعو إلى اليأس، وهم لا يعتقدون بأن هناك ، "أب كلّي القدرة" ، يراقب ويحرس كل فرد في كل مكان. ولا يوجد موت، في معتقدات التبت، وكما خلع الرجل ملابسه في آخر النهار فإن الروح تخلع الجسد حتى يذهب المرء إلى النوم، وكما ترمي البدلة حين تتمزق، فكذلك الروح ترمي الجسد حين يتمزق أو يبلى، الموت ميلاد جديد، إن الوفاة هي ميلاد آخر في مجال ثان من الوجود، إن روح الإنسان خالدة، وما الجسد إلا عباءة لها يختار حسب عمل المرء في الدنيا. إن المظهر الخارجي ليس هو المهم بل الروح الداخلية، وقد يأتي نبي عظيم في شكل رجل فقير. إن "عجلة الحياة" تعني الميلاد ثم الحياة في العالم، ثم الموت والعودة إلى الحالة الروحية، ثم في الوقت المناسب يولد المرء ثانية في ظروف وشروط مختلفة، قد يعاني الإنسان كثيراً في حياته، ولا يعني ذلك أنه كان شريراً في حياة سابقة، بل قد تكون تلك أسرع وأفضل طريقة لتعلم أشياء معينة. إن التجربة العملية خير معلم للمرء. إن من ينتحر قد يولد ثانية ليعيش السنوات التي لم يعشها، لكن ليس معنى ذلك أن من مات طفلاً أو صغيراً يعتبر منتحراً. إن "عجلة الحياة" رمز. ويصف "رامبا" في



نهاية الكتاب رحلته مع الموت، وهي رحلته الأخيرة والهامة في بلاد التبت قبل الرحيل، عندما جاء إليه "لاما" عجوز، أخبره بأنه قد حان الوقت، كي يجتاز مراسم الموت الأصغر: "لأنه يا بني، دون اجتيازك بوابة الموت، وعودتك، فلن تعرف حقيقة أنه لا يوجد موت هناك. إن دراساتك في السفر النجمي سارت بك بعيداً، لكن هذه ستأخذك أبعد، فيما وراء ممالك الحياة، وإلى ماضي بلادنا البعيد" ص ٢٦٣، بعد تجربة اجتياز بوابة، الموت تساءل، عن غرور الإنسان العصري وعن الذين لا يؤمنون بغير المادة والأشياء المرئية، وعن نظرة الغرب إلى معتقدات أهل الشرق الذين ولقرون عديدة، عرفوا القوى السحرية المختلفة وقوانينها، واعتبروا ذلك أمراً طبيعياً، وبدل أن يدحضوا تلك القوانين على أساس أنها لا يمكن أن تخضع للاختبارات العلمية، ولذا فهي غير موجودة، فإنهم سعوا بشدة لزيادة سيطرتهم على تلك القوانين. "كل الناس تمتلك هالات حول أجسادها، وخبراء فن قراءة الهالات، يستطيعون عن طريق كثافتها ولونها، معرفة صحة المرء، ومدى استقامته وحالته العامة. هذه الهالة هي انعكاس لقوة حياته الداخلية، ولروحه، عند الموت تتلاشى الألوان حول الجسد، وتغادر الروح في رحلتها إلى المجال الثاني من الوجود" ص ١٥٦.

هذه السيرة الذاتية والتي كتبها "لوبسانج رامبا" باللغة الانجليزية، بعد خروجه من التبت وعدم قدرته على العودة إلى هناك بسبب الغزو الصيني لبلاده، أثارت الكثير من الدهشة، وأقبل عليها القراء حتى طبعت أكثر من ثلاثين طبعة، وهذه الترجمة عن الطبعة السادسة والعشرين ١٩٩٣، والتي ترجمها أحمد عمر شاهين باقتدار ولغة غاية في الشاعرية، كنا معه ومع الكاتب في رحلة عمر مشوقة، ملهمة، مؤثرة، داخل معبد "التشاكبوري"، معبد الطب التبتي، تكشف عن عالم غريب من العادات والتقاليد والتأمل. عالم لم نعرف عنه إلا القليل، وهذا شاهد يلقي عليه الضوء من كل جوانبه.

---

* العين الثالثة، لوبسانج رامبا، ترجمة، أحمد عمر شاهين، سندباد للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠١م.

أربعة جدران أخرى

(إشارة إلى نص بول شاؤول)

بقلم: بثينة العيسى
(الكويت)

أربعة جدران أخرى
(إشارة إلى نص بول شاؤول)

بقلم: بثينة العيسى
(الكويت)

نعرف بأن العدم ميّال إلى إعدام ذاته، بأن الفناء يفني، والحياة تحيي، والأشياء بأسمائها، والأسماء بأشيائها! وأننا - ربما- نقاوم نواميس الوجود عندما نقرّر (تجميد) حالات تنتابنا، سواء كانت حالة عدم، أو حالة حياة، عن سبق رغبة وإصرار، بل عن سبق وعي، وأن افتعال أمر كهذا يلحقنا بحالة قطيعة بيننا وبين العالم، ربما لفرط ما يبدو بذيئاً وطاعناً في الوقاحة، هو موقفٌ حقيقي وينمّ عن إدراك، بقدر ما يتكلل لنا ظاهراً في صورة سأم، أو لا انتماء، أو لا معنى.

حسناً، العالم بذيء، والإنسان مقذوفٌ منذ البدء في عالم بذيء، وهذا فكر سارتري نموذجي جداً، تبدو فكرة كهذه- في نصوص بول شاوول- ضرباً من المسلمات، حتى أنه لا ينخرط فيها أو يشير إليها، بقدر ما هو يشرع بتحليل نمط للتعامل مع عالم بذيء عبر رفضه بساطة، إنه ينخرط العدم ولكنه لا يذهب به -وبالنص- حتى منتهاه/ حتى لحظة انقلابه الضدّي إلى وجود، إلى تجلي، إلى كشف أو أياً كان، وبمنطق النص، كل هذه الأشياء هي من قبيل الهرطقة، فالنص لا يتحرك، إنه لا يتحرك أفقياً ولا رأسياً، إنه راكد مثل قطرة زيت فوق ماء، وهو يحوم حول ذاته في حراك شكلاني، إنه يقول فقط، يعرّي الأشياء فقط ويبدو- في انهماكه ذاك- حذراً من التورط فيها، حذراً من مجرد فكرة صنع علاقة ما بينه وبينها..

هذا عدمٌ لا يذهب حتى منتهاه لأنه لا يريد أن ينتهي، لا يريد أن يخسر حياته، هذا عدمٌ يكرس عدميته على جميع الأصعدة، ويبدو - أكثر من أي شيء-مثل مشروع تشيؤ، أو مشروع انمساخ، بالمعنى الكافكوي..

وعندما يصنّف نص على أنه نص! فالأمر يتجاوز مسألة تسمية الأشياء بأسمائها، أو تجاوز عبثية الأجناس الكتابية، أو هروب من أي نوع من الالتزام، أو تمرد على تعسف التصنيفات، حين يبدو العالم- برمته- متكشفاً من خلال النص عديم المعنى والهوية والشكل، حين يبدو مجرد هلام متداخل من أشكال ولا أشكال، وألوان ولا ألوان.. فالنص، يتجاوز نفسه، حين يتحول إلى آلية فهم، وطريقة إدراك، بل وطريقة حياة، مهما بدا عدمياً،

ولأنه من قبيل التناقض والنفاق أن تجيء الكلمات مصاغة في قالب متماسك وقوي، في حين أن النص يعكس حالة تهالك وتمزق..

* * *

الأكثر، أن اللغة تجيء مثل سبحة تنفرط، إذ تتتابع الكلمات بترتيب وفوضى، في لا نظام يخبئ في قلبه نظامه الخاص، تجيء العبارات طويلة وسائلة ومتحركة في جميع الجهات مثل أخطبوطات مذعورة، لِمَ لا؟ النص يجسد آلة قلق، ببساطة متناهية، اللغة تشبه النص، النص واللغة والرؤية تتداخل في معمار منسجم مع ذاته.

* * *

عندما نبدأ في قراءة نص "أربعة جدران أخرى" نستعيد أجواء "اللامنتمي"، أو ربما نستعيد أعراض اللا منتمي التي كتبها/ قرأها كولن ولسون، فالعالم- كله- عبثي، ولا منطقي، و ربما "غبي" أو "مخبول" أو أي كلمة ملائمة، بمعنى آخر، نعرف سلفاً بأن العالم يجيء مخالفاً لما تفترضه ذهنية الكاتب، وهو لهذا، في كل سطر لا يتجاوز سطراً، يكرس حالة من القطيعة بينه وبينه، إنه يرفض هذا العالم، لا يريده، لا يريد إلا "أربعة جدران أخرى"، وكأن أربعة لا تكفي لبناء سد يفصل الداخل عن الخارج، فالغياب هو قرار، وإرادة الغياب موقفٌ واعٍ.

"إنها جدران، ولا يمكن أن تسمى أي شيء آخر "حواجز" أو "موانع" مثلاً، أهميتها أنها تفصل بين عالمين "، بالأخرى" بينه وبين الخارج"

ويقول :

"فالجدران ينبغي أن تلعب دور الحامي من الخارج، الجلبة، الضوضاء، الأصوات، الصراخ، وقع الأقدام، لعلعة الرصاص، دوي الآلات، أي كل ما يصنع الحكاية في ذلك "المقلب" أو" المنقلب" الآخر".

* * *

يسمي بول شاوول بطله الذي يتحرك/ لا يتحرك في النص باسم "السيد"، ربما لأن الأسماء بدورها انخراط في التصنيف، ولأن التسمية فعل ظهور، واستخراج الأشياء من الهيولى إلى الوجود، يتجاوز بول شاوول معضلة التسمية ويكتفي بلفظة رسمية هي "السيد" الذي هو سيد قراره، قراره ببناء قطيعة حقيقية بينه وبين العالم:

"انخرط في الغياب وفي والصمت ، فلم يعد يسمع ولا يحس به أحد"

الغيابُ هنا رغبة، ورفض، وإرادة، وربما استجابة لا واعية إلى ما سماه فرويد "غريزة الموت"، ينجذبُ إليها البطل بكل حواسه في لغة ما فتئت تكرس مفردات التفسخ والانقراض و التعفن، بل تكاد تحتفي بها.

* * *

ورغم أن النص لا يتحرك، كما أسلفت، ولا يحتاج أصلاً إلى مسافة حراك، باستثناء تلك الحجرة الصغيرة من الأمل، وبما يكفي للرقص والكتابة والفناء، ورغم أنك تدرك منذ الأجزاء الأولى، إن لم أقل

من الأسطر الأولى، فحوى هذا الخطاب العدمي، الموغل في العبثية المدركة لذاتها، فإنك تمضي وحسب، ربما لأن الروح العبثية تتسلل إليك وتسيل فيك وتصبح بدورك منساباً في النص، في رحلة يستثمرها المؤلف كاملة لأجل أن "يعرّي" علاقة "السيد "بمفردات هذا العالم التي ما انفكت تتخلى عن أصالتها وحضورها ونقائها، كالأشجار، والكتب، والليل، والصبح، والضوء، والغبار، والمكان، والزمان، واللامكان واللازمان.. حيث تستحيل كلها- وبدون فجاءة أو أدنى إحساس بالفجيعة- إلى ظواهر متجلية لحالة اللامعنى، أو المزيد منها:

"نعرف أنه يمكن أن نموت وأنه يستحيل أن نموت، نعرف أنه يمكن أن نعيش وأنه يستحيل أن نعيش، نعرف أنه يمكن أن نعرف وأنه يستحيل أن نعرف، نفقد لحظة الجهل المكتسب، ونفقد لحظة الجهل الخالص.. الأشياء تخرج منك من دون أن تدخل، وشيئاً فشيئاً يتلاشى الإحساس بالحضور، وكذلك يتلاشى الإحساس بالغياب، وكذلك تتلاشى أي دهشة بالخراب، كل خراب، هنا في الداخل وهنا في الخارج، ويصبح التشوش رديف أي ظاهرة ساكنة ومكتملة وأبدية"

لا معنى لأي شيء، والغياب هو الخيار الوحيد، وهو الموقف الأكثر تزمتاً وصرامة إزاء عبثية كاسحة كهذه:

"إذ هكذا يصبح الغياب حركة في عدم الأشياء المعدومة أمامك، حركة في التواريخ الملفقة والخرائط الوهمية والجيوش والحروب والمذابح والشوارع، حركة تحترق بحس من الداخل، بحس من منطق التفاني والتفكك والخراب والاندفاع إلى غرائز القتلى وشهوات السائرين بلا تردد إلى مصائرهم المحتومة".

الكاتب هنا متواطئ مع الموت، ومع الانحلال، والتفسخ، ومع انقراضه الخاص، حيث " لا يمكن متابعة أحوال الانقراض إلا بالتواطئ والشراكة الكاملة معه"، وبمزيد من هذا البتر المستميت لأي شكل من أشكال العلاقة، والتواطؤ، مع عالم يبدو رافضاً لأبسط نواميس منطق الكاتب، نجده يسعى باستمرار- وربما عبر هذه المزاوجة الخبيثة بين الأضداد التي هي في جوهرها ليست أضداداً!- إلى إلغاء أي نوع من الإحساس، بأي شيء، أياً كان هذا الإحساس، حتى الحزن: "صار متاعاً من هذه الأمتعة المتناثرة في غرفته".

فهو يتشيأ مدركاً لذلك، وراغباً بذلك، رغم الحنين القديم إلى الصور الآفلة للصباحات والليالي، الصور الأصلية المتجذرة في لا وعينا الجمعي.

"فكأنه يسعى إلى إفراغ رأسه وجسمه وحياته من كل تلك الترهات والخرافات، لتتجلى له لحظة الانقراض العامة بكل صفائها ونقائها وعريها وفراغها"

إنه- ربما-سعي نحو النيرفانا ، نحو الانطفاء التام للحواس.

* * *

ولكن.. ألا تعتبر الكتابة- في أصلها- فعل وجودي، يناقض في

حقيقته وفي عمقه جذور هذه الفلسفة العدمية حول الوجود برّمته؟ أليست الكتابة في ذاتها فعل حضور، أليست- ببساطة- فعل استثارة للوعي والحواس ومن ثم للمشاعر؟!

عندما نقرأ نصاً بهذه العدمية المتقنة، نجد أننا ننتظر تحولاً ما، انقلاباً ما، ننتظر أن يبزغ شيء (آخر)، تماماً كما ننتظر خروج ثلة من الديدان من قطعة لحم ميت، نتوقع شيئاً، نتخيل تياراً مضاداً و ببساطة.. نتوقع حياة، ولكن هذا لا يحدث في نصوص بول شاوول، رغم جنوح العدم الفطري إلى إعدام ذاته فالكاتب يجّمد لحظة العدم ولا يستنفدها أو يصل بها إلى أطرافها القصية، إنه لا يتجاوزها لأنه لا يريد ذلك، ولكنه مع ذلك يكتب! والكتابة حضور، الكتابة وجود وضوءٌ، ويبدو بول شاوول مدركاً لهذا الأمر عبر استخدامه الذكي لآلية السرد الموضوعي، إنه يصنع مسافة مفتعلة بينه وبين "السيد" تبقي السيد مجّمداً في عدمه، وتكفل له هو - بول شاوول- الوجود والكتابة، ورغم أنه يورد على لسان "السيد" ما من شأنه أن يبّرر الأمر بقوله "الكتابة ثرثرة عدمية رائعة"، إلا أنه تملص من تبرير كونه (يكتب)، من تبرير الحركة نحو النور بالمعنى الهيدغري، من خلال لغة السرد اللاذاتي، أوالموضوعي.



د . فاروق سعد : مسرح الظل حياة اجتماعية وسياسية بالفن

أجرى الحوار: فادي غوش
(بيروت)

د. فاروق سعد: مسرح الظل حياة اجتماعية وسياسية بالفن

أجرى الحوار: فادي غوش
(بيروت)

▫ مهنة المخايلة كانت رائجة حتى بين النساء

▫ المسرح الموجود الآن هو مسرح موسمي

ساهم الدكتور فاروق سعد مساهمة فعالة في دراسة التراث العربي على اختلاف مواده وموضوعاته على أساس الفن المقارن، وفي عرض وتحليل علاقاته أثره وتأثره بغيره من التراث لدى الامم الأخرى في كل زمان ومكان،وعمل على إبراز ما في هذه العلاقة من طاقات حيوية ، واضعاً التراث العربي في مصافه كجزء من التراث الإنساني ، سواء من حيث الأجناس أو الأنواع الأدبية وتبادل التأثر والتأثير فيها.

وجاء ما أنجزه إضافة نيّره في دراسة تقنيات وأشكال وسائل التعبير الفني والأدبي وأدواته لتاريخ الأدب والفنون ، وأساساً جديداً للبحث والنقد في الأدب والفن. كما أشرف بنتاجه الموسوعي المتعدد نظرياً وعملياً طوال أربعة عقود ونيّف على مجالات رحبة متميزة بشموليتها ، وذلك عندما خرج بالأدب المقارن إلى مجال إبداعي واسع ومتنوع هو الفن الشامل الجامع بين الفنون على أنواعها وهو ما أسماه "الفن المقارن" بدءاً بكتابه الموسوعي "من وحي ألف ليلة وليلة"وانتهاءً بكتابه المرجع "خيال الظل العربي". حيث سلك دروباً غير مطروقة ليقارن فيه بين الفنون الموسيقية والمسرحية والتشكيلية والسينمائية في كل زمان ومكان. وهكذا بدا "إنسان متعدد المواهب" زادت عدد مؤلفاته عن ٤٥مؤلفا إضافة إلى عمله في التدريس والمحاماة والفن التشكيلي، كان معه هذا اللقاء وهاكم الحوار:

▫ في التفتيش عن أصول مسرحية عربية ، يجري الحديث غالباً عن "خيال الظل"، فهل هناك علاقة ما بين المسرح المعاصر المستند إلى أصول يونانية وبين خيال الظل العربي؟

– في البداية ، لابدّ من توضيح نقطة أساسية وهي: أن خيال الظل هو فن من الفنون المسرحية، ونستطيع القول أن المسرح الغربي المعاصر هو من أصول يونانية أثنيه، لكن أصول المسرح الياباني يابانية ، كما أن المسرح الصيني أصوله

صينية، والمسرح العربي كذلك أصوله عربية. وقد تجلّى المسرح العربي في أشكال عدة منها :فن التقليد والحكواتية،فن الأرجواز"الدمى"، فن الإيماء، وكل هذه الفنون عربية الأصول، مع احتمال أن يدخلها أشياء من الأمم الأخرى.وقلت مرة في محاضرة عن المسرح العربي أنه يتبع قواعد الأرسطية ، باعتبار أن العرب لم يعرفوا المسرح لأنهم لم يترجموا المسرح الإغريقي إلى العربية.في حين أن كتاب أرسطو في الشعر ترجم إلى العربية مرات عدة، ومنها ترجمة ابن سينا ولا ينبغي على أي حال ، أن يطالب المسرح العربي بأن يكون إغريقيا، أو نأخذ عليه مقاييس أرسطو، حتى نحكم عليه إذا كان مسرحاً أو غير ذلك. فلدينا فنون مسرحية قديمة كما كان للآخرين،وأسس المسرح العربي مختلفة تماماً عن المسرح الإغريقي.

وأود الإشارة هنا إلى مسألة مهمة فأرسطو يتكلم فقط عن وحدة الحدث،والإيطاليون هم الذين تكلموا عن وحدة الزمان ووحدة المكان في العمل المسرحي.ونفاجأ بأن القواعد الثلاث التي يقوم

عليها المسرح الكلاسيكي، موجودة أساساً في فصول خيال الظل العربي،و"بابات ابن دانيال" والقواعد المشار إليها، موجودة بتركيز يعجز عنه أي كاتب معاصر، خصوصاً في فصول "كرا كوز وعواظ" التي انتشرت بأشكال في لبنان وسوريا وفلسطين والمغرب وتونس وليبيا. وإذا أردنا البحث عن علاقة ما بين المسرح الإغريقي والمسرح العربي المعاصر، فبالإمكان الحديث عن العلاقة المفترضة،لأن الرواد المسرحيين المعاصرين اتجهوا نحو المسرح الكلاسيكي الذي هو المسرح الفرنسي، بتأثير الترجمات في مصر، ثم ظهرت بعض الاتجاهات التي اقتبست من المسرح الإغريقي في أعمال مختلفة.

■ **ما الذي حاولت أن تقدمه في كتابك "خيال الظل العربي"؟**

– لقد حاولت في كتابي"خيال الظل العربي" أن أحيط بجوانب هذا الفن الأدبية واللغوية والمسرحية والموسيقية والتشكيلية والتقنية وأجمع وأعرّف بمخطوطات نصوصه ،واثنتان منهما في دار الكتب القومية في القاهرة ، وكانتا أصلاً من مقتنيات أحمد تيمور باشا، وهما "الروض الوضّاح في تهاني الأفراح" أو "اجتماع الشمل في خيال الظل" و"السرماطة في أزجال خيال الظل" لم يسبق تناولهما بالعرض والتحليل من أي من الباحثين رغم أنهما لا تقلان أهمية عن مخطوطة ديوان"كدس" التي نشر كاله بعض نصوصها.كما عرضت ما عرّف من ظليّاته وترجمت لما اكتشف من أعلامه حتى اليوم وذلك في المشرق والمغرب وعلى مر العصور.

ولعل العرب قبل الإسلام قد عرفوا "خيال ظل الأيدي" وقدموا عروضه في خيمهم، فإذا صح هذا الافتراض، يكون أقدم الأنواع الظلية التي مارسها العرب .وإذا كانت لم تصلنا أخبار ونصوص عن

ممارسة خيال الظل في عصور الجاهلية فإن ذلك شأن جانب كبير من تراث الجاهلية الذي اندثر وباد. وما وصلنا من هذا التراث كالأدب الجاهلي شعر أم نثر، هو مشكوك بصحته ونسبته إلى ذلك الزمان، إن لم يكن كلياً فجزئياً على الأقل.

وسواءً أصحت النادرة في "الأجوبة المسكتة " لابن أبي عون (ت٣٢٢ه =٩٣٣م) و"الديارات " للشابشتي (ت٣٨٨ ه = ٩٩٨م)، المنسوبة إلى جرير(ت ١١٤-١١٥ه =٧٣٢-٧٣٣م) أم إلى دعبل الخزاعي(ت٢٤٦ه =٩٦٠م)أم إلى عبادة ابن أحد طبّاخي الخليفة المأمون ، فالظاهر أن الهجاء كان من الأغراض الأساسية لخيال الظل في القرون الثلاثة الأولى للهجرة إن لم يكن الغرض الأساسي الوحيد. ولعل الشعر الهجائي بالنمط الذي وصلنا عن جرير والأخطل والفرزدق ودعبل كان يستخدم في هذا المضمار.

إنما لم يكن لخيال الظل من الأهمية والانتشار ما كان له فيما بعد لأسباب واضحة مردّها وقوامها التحولات في المعتقدات الدينية والتغيرات في الأوضاع السياسية والأحوال الاجتماعية والشؤون الاقتصادية التي عمت البلاد الإسلامية عامة والعربية خاصة في ذلك الزمان.

و من الشعر المنسوب إلى "ابن الحجاج"(ت٣٩١ه = ١٠٠١م)، وهو أقدم شعر وصلنا ورد فيه ذكر البابة ويظهر أن البابة كانت أول ما عرف من أشكال ظلية عند العرب منذ القرن الرابع الهجري على الأقرب.

إنما دون ريب ،كان العصر الذهبي لخيال الظل العربي ،في القرون الهجرية الخامس والسادس والسابع، لما وصلنا من إشارات ونصوص تدل على انتشاره وشيوعه ورواجه خلالها. فمن نصوص المسبحي(ت٤٢٠ه = ١٤٤٢م)في "الخطط"، يظهر أن خيال الظل في مصر لم يكن يعرض في أماكن ثابتة(خيال الظل الثابت) أو متنقلة (خيال الظل المتنقل) فحسب ،بل كان المخايلون يستخدمون أدوات عرضه أو نماذج مكبرة عن شخوصه للإعلان عن فرقهم وبرامجهم في مواكب واستعراضات مهرجانات الأعياد واحتفالات الختان والأعراس ،وقد استمروا في ذلك حتى القرن الثالث عشر الهجري.

وفي الأخبار التي وصلتنا من"ديوان سبط ابن التعاويذي" (ت٥٨٣ه= ١١٨٧م)، و"تاريخ الدول والملوك"لابن الفرات(ت٨٠٧ه=١٤٠٥م)،و"شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل" للخفاجي(ت١٠٦٩ه=١٦٥٨م) عن "جعفر الراقص"و"خيال جعفر الراقص" أو "الخيال الراقص"، يظهر أنه كان لهذا الفن رواج كبير إلى حد ارتقى بالمخايل الراقص جعفر إلى درجه عالية من الثراء والشهرة فعرف باسمه هذا النوع الظلي وأصبح بستانه مضرب المثل وموضوع قصيدة وصفية للشاعر ابن التعاويذي تشيد بما حفل به.

ومن وصف "ابن الفارض"(ت٦٣٢ه=١٢٣٥م) لعروض خيال الظل في "التائية الكبرى " يبدو يبدو أن خيال الظل قد وصل إلى مستوى جمالي رفيع إلى حد

جعل الشاعر الصوفي ينبهر به ويستوحي رموزه فيصفه وصفاً تتعايش فيه الصور الحسية المبهجة للعين مع الرموز الصوفية المثيرة للخيال والمشوقه للنفس.

وبفضل ابن دانيال توطدت الصلة بين خيال الظل والأدب ولا عبرة في اقتحام العامية لغة ظلياته.فقد كانت موجهه إلى الجماهير الشعبية وكانت مادة العرض اليومية وكان لابدّ أن تقدم الظليات العربية باللغة التي يفهمها الجمهور وليس أنسب لذلك من لغته نفسها. إنما هذا كله لا ينفي الاعتقاد في أن خيال الظل كان أيضاً من ملاهي أهل الحكم منذ أيام الفاطميين والأيوبيين كما هو ظاهر من خبر مشاهدة القاضي الفاضل له بدعوة من صلاح الدين الأيوبي.

لم يكن خيال الظل مقتصراً على مصر وحدها بل شمل جزءاً كبيراً من البلاد العربية في شرقي البحر المتوسط حتى إربيل في العراق ، كما يبدو من الخبر الوارد في"وفيات الأعيان"لابن خلّكان (ت٦٨١هـ=١٢٨٢م)عن احتفالات مظفر الدين كوكبوري (ت٥٦٣هـ=١١٦٧م)، أمير الموصل ، بعيد المولد النبوي هناك ، وتقديم عرض ظلي بهذه المناسبة. ولعل هذا الفن قد وصل إلى مستوى رفيع في الموصل.ويبدو أن ابن دانيال تعلم أو على الأقل اطّلع على فن خيال الظل في الموصل في مطلع شبابه وتابعه حتى خروجه منها إلى مصر حيث اطلع علي بن مولاهم الخيالي، وقدم له باباته، على ما ورد في كتاب "طيف الخيال"،فقام الأخير بإعدادها للفرجة وبعرضها على جماهير القاهرة .وكما وصل خيال الظل في انتشاره إلى العراق في المشرق العربي امتد إلى الأندلس في المغرب العربي،إذ وردتنا أخبار عن نوعين يبدو أن الأندلس قد إنفردت بهما : أولهما،الذي استشهد به ابن حزم(ت٤٥٦هـ=١٠٦٤م) في كتابه "الأخلاق والسير" وقد سميته "الخيال الآلي"، والنوع الثاني هو الخيال الذي أشار إليه الشقندي (ت٦٢٩هـ=١٢٣١م) في سالته"فضائل أهل الأندلس"والذي بحث (ت٦٥١هـ=١٢٥٣م) فيها عن "علم السماع" وقد أسميته "خيال الطرب" أو "الخيال الإشبيلي".

استمر انتشار عروض خيال الظل في سوريا وفلسطين ولبنان ومصر والجزائر وتونس ومراكش وليبيا حتى مطلع القرن الماضي إلى أن اجتاحته الفنون السينمائية الوافدة .وهكذا عرف خيال الظل بعد جعفر الراقص وابن دانيال عدداً كبيراً من الأعلام الظليين أشهرهم، في مصر علي النحلة وداود العطار المناوي وحسن القشاش وأحمد محمود ، الذين كانت نصوصهم موضع دراسة وتسجيل من المستشرقين كيرن ووفر وكاله. وبرز في لبنان كل من رشيد بن محمود الدمشقي، الذي سجل المستشرق آنوليتمان بعض فصوله في بيروت، والحاج محمود الحارس الكراكيزي في طرابلس وأبو عزت الكراكوزاتي في صيدا .واشتهر في سوريا سليمان بن عبد اللطيف معماري / المعلم أبو عبد اللطيف اللبناني الذي

كان يقدم فصوله في الساحل السوري بين طرطوس وجزيرة ارواد حيث قضى فترة طويله من حياته التي انتهت في طرابلس في ستينات القرن الماضي. ومن المخايلين السوريين المشهورين : صالح حبيب في دمشق ، ومحمد الشيخ ومحمد مرعي الدباغ في حلب ، وبرز في تونس علي التركي وخميس بن عبد الملك وسيدي محمد بو دبوس، وفي ليبيا عرف سالم المكحل ومحمد الوسط المشهور باسم "عمي الوسطي"الذي سجل عنه هونرباخ بعض اللعب الليبية.

■ هل تفيد هذه التحقيقات حول خيال الظل في إثراء المسرح العربي حالياً؟

– موضوعات خيال الظل متنوعة وعديدة وقد حاولت في كتابي الإحاطة قدر الإمكان بموضوعات خيال الظل التي تعالج كثيراً القضايا الاجتماعية والسياسية، حتى أن كتّاب المسرح اليوم يستطيعون الإفادة من الموضوعات القديمة تلك ، وإسقاطه على أحداث معاصرة، وأعطيك مثالاً ، بابات ابن دانيال التي تتناول الزواج والخطوبة . والمهم أن يتوافر من يقدر على دخول هذا الميدان ، ومن أهم من اشتغل في جمع النصوص المرحوم حسين حجازي وكان له دور في الحياة المسرحية السورية وقد قدم للنصوص الكاتب المسرحي سعد الله ونّوس.

■ في كتابك عدة أنواع من أنواع خيال الظل لم يسبق أن حددها وفصلها أحد قبلك ويلفت النظر صلة هذه الأنواع جميعها بالموسيقى؟

– دون شك، كانت للأنواع الظلية العربية دون استثناء ، صلة بالموسيقى فلا يمكن تصور عرض "خيال الرقص" أو "خيال جعفر" دون موسيقى ، وحفلت نصوص "خيال الظل الشائع"، كبابات ابن دانيال (طيف الخيال، عجيب وغريب، المتيم) واللعب المصرية، كـ"لعب المنار القديم) و(لعب المنار الحديث) و(لعب علم وتعاد ير) و(لعبة التمساح) وبالإشارات إلى الآلات والأوزان والمقامات الموسيقية المستقلة أو المصاحبة في العرض الظلي .واستندت تسمية "خيال الطرب" إلى صلة هذا النوع الظلي بالموسيقى . وما من فصل من فصول كركوز الحلبية أو فصول المعلم أبو عبد اللطيف إلا وفيه نقرات عود تطلع بين الفينة والفينة لتعلن عن قدوم أو تحذر من مقدور أو تنبئ عن هروب أو ملعوب.

■ ما هي الأمور المميزة التي لاحظتها من خلال بحثك في موضوع خيال الظل ؟

– أمور عديدة أذكر منها :

– إشارة وردت في حكاية (علي شار وزمرد الجارية)في"ألف ليلة وليلة" يبدو أن بعض المخايلين كانوا يستخدمون التخضيب (الماكياج)أو التنكر أو الأقنعة.

– ويبدو أن مهنة المخايلة كانت رائجة فهي لم تقتصر على الرجال أو الغلمان بل كانت النساء يمارسنها . كما هو ثابت من أبيات الوجيه المناوي التي يتغزل فيها بمخايلة . ولعل تقديم عروض خيال الطرب

الأندلسي كان مقتصراً على جواري مخايلات عازفات ومغنيات .

- مما يلفت النظر أن مصدر العبرة والعظة في خيال الظل ليس مواضيع ظلياته فحسب بل تقنيته التي تفصح عنها تسمية "خيال الظل" إذ أنها أضحت ذات دلالة وجدانية تشير إلى قصر البقاء وحتمية نهائية للحياة . وقد عبرت عن ذلك عشرات الأبيات التي تفتتح وتختتم بها الظليات ومشاهدها. ومن هنا على ما أظن كانت إجازة الفقهاء له كالشيخ إبراهيم البيجوري (ت١٢١٢هـ = ١٧٩٧م) في حاشيته على شرح ابن قاسم مثلاً، وقد كان مفتياً للديار المصرية وفقيهاً مؤلفاً.

- وقد رجح لي أنه كان للمتصرفين علاقات متشعبة وصلات وطيدة بفن خيال الظل لم تقف عند حدود وصفه والاستشهاد به بل وصلت إلى حد استخدامه من المتصوفين أنفسهم لشرح ونشر تصوراتهم وتعاليمهم بين أتباعهم كابن الفارض في"تائيته الكبرى"وابن عربي(ت٦٣٨هـ = ١٢٤٠م) في"الفتوحات المكية" و "التدبيرات الإلهية"، وعبد الوهاب الشعراني(ت٩٧٣هـ = ١٥٦٥م) في "الطبقات الكبرى بلوا قح الأنوار ، ولطائف المنن" ، والشيخ عبد الغني النابلسي (ت١١٣٤هـ = ١٧٣٠م) في" ديوان الحقائق ومجموع الرغائب". من هنا كان اعتباري لبعضهم كالششتري (ت٦٦٨هـ = ١٢٩٨م) والسيخ مصطفى الشاذلي(ت؟) من أعلام خيال الظل العربي.

وقد بلغت الظليات العربية المنشورة نصوصها أو خلاصتها حتى اليوم وعرفت مواضيعها ، أكثر من تسعين ظلية بين بابة وفصل ولعبة ، ومسطرة خيال واحدة ، وصل البناء الدرامي في معظمها إلى مستوى رفيع سواءً من حيث الفعل (أحداثاً كان ،أم فرجة، أم حبكة)والشخصيات (تقية كانت، أم درامية، متعددة الأبعاد أم ذات بعد واحد)، والكلام (امنفرداً كان، أم تجنيباً، أم للعرض الفردي، أم حواراً).

◘ هل يمكن التعرف من خلال خيال الظل على الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في العالم العربي؟

- طبعاً لقد انعكست على شاشات خيال الظل في المشرق والمغرب العربيين عبر حقب عديدة متواصلة من الزمن ألوان الحياة في العالم العربي الشاسع على تنوعها وتعددها بجميع جوانبها السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية وتحولاتها، فسجلت الظليات والإشارات إلى خيال الظل العديد من الأحداث والتحولات في تاريخ العالم العربي. ومن ذلك على سبيل المثال اجتياح السلطان سليم الأول العثماني مصر وإعدام طومان باي آخر سلاطين المماليك، وحدث تتويج المدعو الأمير أحمد العباسي خليفة وتنصيبه للملك الظاهر بيبرس سلطاناً على المسلمين. ومن ذلك أحداث بعض الحملات الصليبية على مصر ، واحتلال الفرنسيين للجزائر وموقف الشعب الجزائري من السلطة المستعمرة، وثورة التعايشي في السودان .



وقد حملت الشخوص الظلية التي عَثر عليها بول كاله في مصر في مطلع القرن الماضي أسلوب المدرسة المملوكية في فن التصوير وتجلت في الشخوص التي نشرَ صورها لايفي وهونرباخ أسلوب التصوير الشعبي العربي. وقد التقطت صوراً فوتوغرافية بالألوان لمعظم الشخوص التي خلفها المخايل الحلبي محمد مرعي الدباغ المحفوظة حالياً في متحف التقاليد الشعبية في حلب ولاحظت أنها تجمع بين أسلوب التصوير العثماني وأسلوب التصوير الشعبي العربي مع بعض التأثيرات بأسلوب المدرسة المملوكية.

أما لغة الظليات العربية فقد حفظت العديد من الألفاظ واللهجات العامية العربية في الأقطار العربية في حقبات زمنية ومكانية مختلفة ومتنوعة وهي دون ريب تؤلف مصادر مفيدة لدارسي العاميات العربية ولواضعي معجماتها.

▣ حاول بعضهم ولا يزال يحاول تأصيل مسرح عربي في الشكل والمضمون، فهل هذا ممكن؟

– الكتّاب المسرحيون يستوحون عادة من الذين سبقوهم، وهذا لا يمنع أصالة العمل الجديد. ولا نستطيع القول أن أي كاتب مسرحي يتناول مسرحية قديمة بشكل جديد، لم يفعل شيئاً أو لم يقدم جديداً. فكل رؤية لها كيانها الذاتي وشخصيتها وابداعيتها هي عمل مبدع.

▣ أليس هذا اقتباساً؟

– لا، لا يسمى اقتباساً. فهناك قصص كثيرة عالجها " شكسبير " كان قد عالجها من قبله آخرون. ومسرحيات "راسين" و"كورنييه"، مأخوذة عن اليونان، ولا نستطيع مع ذلك انكار عبقريتهما، لأن كل عمل قاما به هو ملك لهما. كل الأعمال الفنية لها مصادرها في الأساطير القديمة.

▣ كيف ترون المسرح العربي المعاصر؟

– نستطيع القول أن المسرح العربي بخير، فهناك جهود هائلة تبذل، لكن لاوجود لمسرح يومي. والمسرح الموجود الآن هو مسرح موسمي، تعرض فيه الأعمال لأسبوع أو أسبوعين، شهر أو شهرين وكفى. في حين أنه في الغرب، تستمر المسرحية لسنوات طويلة، مثل مسرحية "المصيدة " المأخوذة عن "أغاثا كريستي"، لا تزال تعرض في لندن منذ أربعين سنة، يتغير الممثلون وتبقى المسرحية.

– ومشكلة المسرح العربي، انعدام الجمهور، بمعنى أن الجمهور المسرحي عندنا، يأتي من أجل التسلية. والمثقفون لا يشكلون أكثر من عشرة بالمائة من الجمهور المسرحي وهناك أيضاً مشكلة المخرج والكاتب وكيف يظهر الكاتب مع انعدام المنتج؟...

المقاربة السيميائية داخل النقد المسرحي

د.محمد التهامي العماري
(المغرب)

المقاربة السيميائية داخل النقد المسرحي

د.محمد التهامي العماري
(المغرب)

▫ لقد كانت شعريات المسرح منذ أرسطو إلى بريخت بحوثاً معيارية تهتم بصياغة الجمال .

لقد خضع المسرح طوال تاريخه لقراءات ومقاربات متعددة ومتنوعة، لعل ما يجمع بينها جميعا هو تركيزها على النص الدرامي، وإلحاحها على محتواه بخاصة. ذلك بأنها كانت تجري وراء معانيه الكامنة، ودلالاته الخفية، معتمدة على حياة كاتبه تارة، وعلى حياة الجماعة التي يعيش فيها تارة أخرى... وقد تلجأ أحيانا إلى البحث في مدى احترام هذا النص لقواعد جمالية مقررة، متصلة بشعرية من الشعريات، أو بنظرية من النظريات المسرحية.

فإضافة إلى اختزال هذه المقاربات الفن المسرحي في النص الدرامي، واختزال هذا النص في جانب المضمون، فإنها لم تعبأ بطرح قضية خصوصية هذا الفن، ولم تحفل بتفسير كيفية اشتغاله باعتباره ممارسة علامية لها منطقها الخاص.

لعل هذا هو ما سوغ لظهور مقاربة جديدة، تعالج الظاهرة المسرحية من منظور مختلف، وتؤسس خطابا مباينا يتناولها في شمولها، ويوظف مفاهيم واضحة، وإجراءات علمية برهنت التجربة على نجاعتها في مجالات معرفية مجاورة. ولم تكن هذه المقاربة سوى المقاربة السيميائية. ونحن في هذه المقالة سنقف عند أوجه التشابه والاختلاف بينها وبين بعض المقاربات الأخرى، محاولين إبراز خصوصياتها وحدودها داخل مجال النقد المسرحي. و تيسيراً لهذا الأمر، سنشطر تلك المقاربات إلى نوعين كبيرين، سنطلق على إحداهما اسم المقاربات الجمالية، وتشمل استتيقى المسرح والدراماتوجيا وشعرية المسرح، وسنطلق على الثانية اسم المقاربات التأويلية، وتتضمن النقد السيكولوجي والنقد الاجتماعي.

١-المقاربات الجمالية:

أ-استتيقى المسرح:

يعرف معجم "أكسفورد" الإستتيقى بكونها "الفرع الذي يهتم بالكشف عن قوانين الجمال والمبادئ المتحكمة فيه". وما دام الجمال

مقولة نسبية -فيها نصيب غير قليل من الذاتية والمعيارية، لأنه يختلف من ثقافة لأخرى، إن لم نقل من شخص لآخر-، فإن الوضع العلمي للإستثيقى يثير كثيراً من الجدل. يضاف إلى هذا أن هذا الموضوع ليس وقفا عليها. فهي تتقاسمه مع علوم أخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم البلاغة...وهو ما يعني أن هذا الموضوع لا يمكن أن يشكل علماً قائم الذات

وتهتم إستثيقى المسرح أساساً بصياغة قوانين تأليف النص الدرامي والعرض المسرحي، انطلاقاً من إدماجهما في نسق أوسع (نوع مسرحي مثلا أو نظرية جمالية أو اتجاه مسرحي ...). أي أنها تنطلق من نموذج نظري محدد سلفاً، وتنظر في مدى احترام الأعمال المسرحية الموجودة لخطوطه العامة، ومعاييره المقررة. وبذلك فهي تقصي كل الأعمال المتفردة التي لا تخضع لذلك النموذج. كما أنها تختزل العمل المسرحي في حالات خاصة، فتربطه بنسق فلسفي معياري ينطلق في الغالب من تصور مسبق حول "خصوصية" المسرح، وهو ما يسقطها في الذوقية والانطباعية، ويجعل خطابها غارقاً في الذاتية والمعيارية. ولعل أهم فرق بين سيميائيات المسرح وإستثيقى المسرح هو أن الأولى تعنى أساساً بوصف كيفية اشتغال الخطاب المسرحي من الداخل، سواء تعلّق الأمر بالنص الدرامي أم بالعرض، دون الانطلاق من مسبقات نظرية معيارية.

ب- الدراماتورجيا:

لقد عرف مفهوم الدراماتورجيا تطوراً دلالياً مثيراً، يعكس التحولات العميقة التي عرفتها الممارسة المسرحية عبر العصور. ومما لا شك فيه أن أول دراماتورجيا متكاملة عرفها الفن المسرحي هي "شعرية" آرسطو. فهي بحث نظري حاول فيه صاحبه أن يحدد مبادئ التأليف الدرامي، ولاسيما التراجيدي منه، انطلاقاً من صياغة نموذج نظري مثالي، يتوجب على الكتاب احتذاءه إذا هم طمحوا إلى بلوغ الكمال الفني. ولعل ما يلفت الانتباه في هذه الدراماتورجيا سمتان: الأولى طابعها المعياري، والثانية إقصاؤها الفرجة المسرحية من دائرة اهتمامها.

ولم تخرج دلالة الدراماتورجيا لدى الكلاسيكيين عن هذا المعنى. فقد كان يقصد بها فن تأليف النصوص الدرامية، ثم اتسع معناها لتدل على أنساق القواعد والمواضعات والتقنيات التي يوظفها كاتب من الكتاب أو اتجاه مسرحي أو عصر... سواء أكان ذلك بشكل واع أم غير واع. وبهذا المعنى يمكن الحديث عن الدراماتورجيا الكلاسيكية أو الإيلزابيثية أو دراماتورجيا موليير أو شكسبير...

وإذا كانت الدراماتورجيا في هذا السياق قد سلكت مسلكاً وصفياً استقرائياً، فإنها لم تستطع -مع ذلك- التخلص من نزوعها المعياري، وتجاوز حدود النص الدرامي.

وقد اتخذت الدراماتورجيا معنىً خاصاً في النقد المسرحي الألماني،



إذ أصبحت تدل على مجموع الاختيارات الجمالية والأيديولوجية التي تقوم بها الفرقة المسرحية. فهي تشمل استجلاء الإمكانات الركحية الكامنة في النصوص الدرامية، ودراسة قواعد بنائها الشكلي والدلالي، وكيفية بناء الفرجة، واختيار أسلوب التشخيص، وشكل الفضاء المسرحي... وبهذا لم تعد الدراماتورجيا مقتصرة على النص الدرامي، بل غدت رديفا للإخراج، ومرحلة إعدادية من مراحله.

وقد شاع التحليل الدراماتورجي في الستينيات من القرن العشرين بفرنسا؛ وتبناه نقاد كبار أمثال "رولان بارط" و"بيرنار دورت" و"ميشال كورفان" وغيرهم... وقد ركزوا في تحليلاتهم على الميكانيزمات الأيديولوجية والمبادئ الجمالية التي تحكم إخراج العروض. واتسمت معالجاتهم بدقة الوصف، وسعة الرؤية في التأويل...

وإذا كانت السيميائيات تأخذ على الدراماتورجيا التقليدية طابعها المعياري، واقتصارها على النص الدرامي، فإنها تأخذ على الدراماتورجيا المعاصرة افتقارها إلى الأساس النظري، والمنظور المنهجي الواضح.

ج- شعرية المسرح:

لقد كانت شعريات المسرح دائما، منذ "آرسطو" إلى "بريخت" - مع استبعاد الشعريات المعاصرة-، بحوثا معيارية تهتم أساسا بصياغة قواعد وقوانين جمالية، سرعان ما تصبح ملزمة للمبدعين إن هم أرادوا أن يُقبل الجمهور الواسع على أعمالَهم. ولعل أكثر الشعريات تأثيراً في تاريخ المسرح الغربي هي "شعرية" آرسطو. ومن يرجع إلى هذا الكتاب يجده عبارة عن بحث فلسفي يعالج نظرية الأدب عامة، والتراجيديا والملحمة على وجه الخصوص. فقد بسط فيه صاحبه أسس نظرية المحاكاة، وتناول بالتحليل والتمحيص التراجيديا، فأبرز عناصرها وأجزاءها؛ وبيَّن أصولها وأنواعها وغاياتها؛ واستجلى أوجه التشابه والاختلاف بينها وبين الملحمة، لينتهي إلى المفاضلة بينهما، ولينتصر للتراجيديا. وما دامت هذه النظرية تقيم تعريفها للفن -بما فيه الأدب والمسرح- استناداً على مفهوم المحاكاة، فإنها قد اختارت تحديده من الخارج، مغفلة بذلك تكوينه الداخلي، وبناءه المحايث. ولعل هذا هو ما دفع آرسطو إلى تصور نموذج جمالي مثالي متعال، ومحاكمة الأعمال المسرحية القائمة انطلاقاً منه. وعلى الرغم من أن آرسطو اجتهد كثيراً في إيهامنا بأنه استنبط هذا النموذج باستقراء الأعمال المسرحية المعروفة في عصره، فإن القراءة المعمقة لكتاب "الشعرية" تظهر أن النموذج يقوم على اعتبارات ذوقية ذاتية، أسقطت صاحبها في الانتقائية.

وقد سارت الشعريات اللاحقة -ولاسيما الشعريات الكلاسيكية- على هدي "شعرية" آرسطو، بل إنها اكتفت في كثير من الأحيان بترديد ما جاء به هذا الفيلسوف، محققة كتابه تارة، وشارحة إياه تارة ثانية،

ومعلقة عليه ثالثة...

٢-المقاربات التأويلية:

٢-١-النقد السيكولوجي:

لقد نشأ النقد السيكولوجي مع نشأة التحليل النفسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد العالم النمساوي "سيغموند فرييد" (S.Freud 1856-1939). ولعل ما قرب بين التحليل النفسي والنقد الأدبي هو كونهما يشتغلان معا حول الخطاب والكلام، وإن كان الأول يهتم بكلام المرضى الذين يعانون من الاضطرابات النفسية، في حين ينشغل الثاني بالخطاب الأدبي.

ويمكن التمييز داخل المعالجة النفسية للمسرح بين منظورين:

المنظور الأول: وهو منظور علماء النفس الذين تناولوا أعمالا مسرحية -أدبية وفنية عموما-، ليس بقصد "نقدها" ودراستها دراسة أدبية، وإنما بغاية إثبات فرضيات أو ملاحظات إكلينيكية، ثم إعطائها بعداً إنسانياً عبر تعميمها، حتى تصبح حقائق علمية. وقد جسد هذا المنظور بامتياز مؤسس علم النفس "فرويد" وتلميذه "جاك لاكان".

هكذا فقد شرع "فرويد" منذ سنة ١٨٩٧ في المماثلة بين حالات بعض مرضاه، وبين بطلين من أبطال الدراما: الأول هو شخصية أوديب من مسرحية "أوديب ملكا" للكاتب الإغريقي "سوفوكليس"، والثاني هو "هاملت" من مسرحية الكاتب الإنجليزي "شيكسبير" التي تحمل نفس الاسم. وقد أفاده هذا في صياغة مفهوم مركزي في نظريته النفسية، هو مفهوم "عقدة أوديب". كما أفادته مسرحية "إلكترا" لسوفوكليس في صياغة مفهوم "عقدة إلكترا".

وتنبغي الإشارة إلى أن "فرويد" قد وضع برنامج التحليل النفسي في كتاباته، وخط المسالك التي سيتبعها النقاد النفسانيون من بعده، وهي:

- الاهتمام بالمبدع: النقد النفسي البيوغرافي، ورسم ملامحه في دراساته حول "غوته" و"دافينتشي" و"دويستويفسكي".
- الاهتمام بالعمل الفني في حد ذاته. ومن بين الذين حاولوا تطوير هذا المنحى نجد "جاك لاكان"، الذي درس العديد من الأعمال الأدبية، معظمها درامية، لكتاب كبار أمثال: "جوته" و"كلوديل" و" فيكتور هيغو" و"موليير" و"شكسبير"... ولعل ما ميز معالجته لهذه الأعمال عن معالجة أستاذه "فرويد"، هو أنه طعَّم النظرية النفسية بالبحث اللساني البنيوي، وتجاوز الجري وراء المضمون النفسي الكامن في النص إلى البحث عن أثر الذات فيما يصدر عنها من إنتاجات رمزية.

المنظور الثاني: إذا كان التحليل النفسي اتخذ في بدايته الأعمال الفنية واسطة بين النظرية النفسية والملاحظات الإكلينيكية، فإنه سيصبح في المرحلة اللاحقة وسيطاً بين العمل الفني وقرائه، وإن كان احتفظ لنفسه بوضعية مهيمنة، ما دام يزعم أنه هو الكفيل بالكشف عن حقيقة ذلك العمل، وسبر أغواره، وتمكين القارئ من الإمساك بدلالاته الخفية.

وقد سار التحليل النفسي للأدب بعد "فرويد" في اتجاهات متباينة ومتعددة، حاولت أن تستكمل المشروع الذي وضع لبناته الأولى، كما حاولت أن تنضج تلك البذور التي زرعها في ثنايا أبحاثه ودراساته. ويمكن إجمال تلك الاتجاهات في اتجاهات أساسية أربعة، هي:

أ-النقد السيكولوجي البيوغرافي: الذي أسسته "دومينيك فيرنانديز" (D.Fernandez) في أواخر الستينيات من القرن الفارط بفرنسا. وقد أقامت أعمالها على فرضية مفادها أن فهم عمل أدبي من الأعمال يقتضي إنارة حياة صاحبه اللاشعورية، وذلك من خلال البحث في طفولته وفي البيئة الأسرية التي نشأ فيها... اقتناعا منها أن الأعمال الإبداعية لا تعكس حياة الفنان البالغ، بل حياته في مرحلة الطفولة، بكل ما تحمله من مكبوتات وتناقضات وإحباطات... وبهذا يصبح الإبداع في نظرها ضرباً من العلاج الذي يخفف على المبدع ثقل ذلك الإرث النفسي اللاشعوري. ولعل هذا هو ما جعل هذه المقاربة تنصرف إلى أعمال أولئك الأدباء الذين عانوا من طفولة صعبة، أمثال "إدوار آلان بو" و"بايرون" و"أندري جيد" و"شارل بودلير"... ومن الذين اعتمدوا هذه المقاربة، نذكر: "ماري بونابارط" و"سارة كوفمان"...

وتواجه هذه المقاربة صعوبات جمة، لعل أهمها قضية الوثائق والشهادات التي يعتمدها الناقد في إنارة طفولة الأديب، ومشروعية الاعتماد عليها. فهي -أي المقاربة- تستعير من المحللين النفسانيين الإكلينيكيين طرائقهم في استنطاق لاشعور المريض من خلال التداعي الحر، وهو ما لا يناسب الناقد الأدبي الذي يكون مجمل ما يعرفه عن المؤلف ينتمي إلى حياته الواعية. ناهيك عن كون هذه المعرفة البيوغرافية محدودة، ولا يمكن أن تقارن بأي حال من الأحوال بالمعرفة المباشرة التي يستمدها الطبيب من مريضه مباشرة، ومن ثم لا يمكن أن تسعف في الوصول إلى لاوعي المؤلف.

ب-السيكونقد (La psychocritique): ورائد هذه المقاربة هو الناقد الفرنسي "شارل موران" (Ch.Mauron). لقد أخذ هذا الناقد على النقد النفسي البيوغرافي افتقاره إلى الدقة العلمية، وحاجته إلى الصرامة المنهجية؛ ومن ثم فإنه حاول التركيز في أبحاثه على كتابات المبدعين أكثر من احتفاله بحيواتهم وسيرهم، باحثاً فيها عن العناصر المنتظمة والمتواترة التي تتكرر في إنتاجاتهم، إن على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون. هكذا فقد كان "موران" يطابق بين أعمال الفنان الواحد، ويقارن بينها، للوصول إلى تحديد استيهاماته الأولية التي سماها "الأسطورة الشخصية". وعوض اتخاذ الوثائق والشهادات المتوفرة حول حياة الفنان مادة أولية لفهم إنتاجاته، فإنه سينطلق من أعماله أولا، ثم سيلجأ إلى تلك

الوثائق في مرحلة لاحقة، لإثبات ما أسفر عنه التحليل.

لقد تبنى "شارل موران" منهجاً يلتفت إلى الأثر الأدبي، لكنه ظل مشدودا -مع ذلك- إلى جاذبية "حياة الكاتب"، واقعاً في إسار النزعة البيوغرافية. ولعل هذا هو ما جعل بعض الدارسين ينتقلون من البحث في لاوعي المؤلف إلى البحث في لاوعي النص.

ج-التحليل النفسي للنص:
ويمثل هذا الاتجاه "جان بيلمان نويل" (Jean Bellemin N?l). فقد لاحظ هذا الناقد أن التحليل النفسي للأدب ظل طوال تاريخه قائما على افتراض وجود مؤلف يتحتم على المحلل أن يكشف عن عقده واضطراباته النفسية، كما فعل النقد البيوغرافي؛ أو يفصح عن "أساطيره الشخصية"، كما فعل "شارل موران"... دون أن يلتفت إلى تلك النصوص التي لا مؤلف لها، كالحكايات الشعبية والخرافات... فهذا النوع من النصوص يضع التحليل النفسي للفن في مأزق... وهذا المأزق بالذات هو ما حاول "جان بيلمان" تجاوزه. وقد اعتمد في ذلك على الإنجازات البنيوية في مجال اللسانيات ونظرية الخطاب... التي أثبتت أن المرسل ليس محفلاً ميتافيزيقيا متعالياً، بقدر ما هو محفل محايث للنص، شأنه في ذلك شأن المتلقي.

ويذهب "بيلمان" إلى أن فعل القراءة، لاسيما قراءة الأعمال التخييلية، يقوم على آلية نفسية هي التماهي. فالقارئ يتماهى مع شخصية أو أكثر من شخصيات النص -غالبا ما تكون هذه الشخصية هي البطل، الذي يجسد المثال الأخلاقي-، ليعيش معها نجاحاتها وإخفاقاتها، ويتبنى مُثلها وطموحاتها... وبذلك تغدو الشخصية مشجباً يعلق عليه القارئ استيهاماته. وهذا بالضبط هو ما يشكل موضوع التحليل النصي: أي هذا الضعف الذي يجد فيه القارئ ذاته، أو بعبارة أخرى مرافقه في التخييل.

د-التحليل النفسي للقارئ:
تنطلق هذه المقاربة من اعتبار الفن بنية تواصلية تستلزم مرسلاً ومرسلاً إليه ورسالة. وهي بنية متفردة ومتميزة، تختلف عن التواصل اللغوي اليومي، لأنها تقوم على الضبابية والتمويه، وتعتمد على تبدل المحافل التلفظية والأقنعة...

والحقيقة أن النص الأدبي من زاوية هذه المقاربة لا يقتضي ذاتاً متلفظة فحسب، بل يقتضي كذلك ذاتاً راغبة. وهي ذات مضمرة في النص، أي ذات نصية. والأمر نفسه بالنسبة للمرسل إليه. فإذا كان المرسل يرغب في إخضاع قارئه، فإن القارئ بدوره يحاول إخضاع المرسل من خلال استجابته لكتاباته، أو عدمها. وهذا معناه أن النص ما هو إلا نتاج تفاعل دينامي بين رغبتين: رغبة المؤلف، ورغبة القارئ.

لقد أُخِذ على التحليل النفسي للمسرح -وللفن عموماً- جملة من المآخذ نوجزها فيما يلي:

-إلحاق النقد الأدبي بالتحليل النفسي، واتخاذه حقلاً لتمحيص

فـرضـيــاته ونتـائجـه الإكلينيكيـة الجزئية.

-الربط الآلي بين العـمل الفني والمبـدع، واعـتـبـار الأول انعكاساً مـبـاشـراً لمرحلة من مـراحل حـيـاة الثـاني، غـالبـاً مـا تكون هـي مـرحلة الطفــولة. ومـــعنى هـذا أن النص يصبح مجرد وثيقة تشهد على حياة المؤلف النفسية.

-الخلط بين المؤلف/الكاتب الذي هو من لحم ودم، وبين الشخصيات التي هـي كـائنات من ورق؛ واعـتـبـار الشخصية من ثم ضعفاً للمؤلف.

-تجاهل القيم الجمالية والفنية للعـمل الفني، و ذلك بالتـركـيـز على المضـمـون النفسـي، والتـغـاضـي عن الشكل الذي يمنح العمل هويته الفنية.

-إن هذا التجاهل يكون مـزدوجاً في المسـرح، لأن التحـاليل النفسـيـة التي تناولت أعمالا مسرحية ركزت على جـانب النص الدرامي فـقط، وأغفلت العرض. كما أنها ماثلت بين النص المسرحي والنص الأدبي.

إن هذه المثـالب هي مـا سـتـحـاول المقـاربة السـيـمـيـائيـة تجـاوزه، وذلك بالتـركـيـز على كـيـفـيـة اشـتـغـال الفن المسـرحي، والكشف عن الأواليـات التي تتـحكم في إنتـاج الدلالة المسـرحـيـة وتداولهـا. وتنبـغي الإشـارة إلى أن السيميائيات المسرحية استفادت من التحليل النفسي، إذ استعارت منه كثيرا من مفاهيمها وأدواتها الإجرائية.

٢-٢- النقد الاجتماعي:

لقيت المقـاربة السـوسـيـولوجـيـة إقبالاً كبيراً في النقد المسرحي، وهو أمـر راجع إلى الطبيـعة الاجتماعيـة لهذا الفن، وإلى تجذره في الأنشطة والممـارسـات الجـمـاعـيـة. على أنه سـيكون من الخطأ الحـديث عن مقاربة سوسيولوجية للمسرح بصيغة المفـرد، لأن هذه المقـاربة سـارت في اتجاهات مختلفة باختلاف الأبعاد الاجتماعية للمسرح، مما جعل رؤاها وأدواتها أبعـد مـا تكون عن الوحـدة والانسجام. وإذا كانت سوسيولوجيا المسرح تعالج العلاقة بين الممارسات المسـرحية ومـحيطهـا الاجتـمـاعي، فـإنهـا تتناول بالدراسـة كـذلك الظواهر الاجـتـمـاعـيـة من الزاوية المسرحية.

٢-٢-١-المنهج السـوسـيـولوجي في خدمة المسرح:

إذا كـانت المقـاربات النفسـيـة قـد ركـزت في تحليلهـا للعـمـل الفني -ومن ضمنه المسرحي- على البحث عن لاشعور كـامن فـيـه، سواء أكـان لاشعور المؤلف، أم لاشعور النص، أم لاشـعـور القـارئ، فـإن المقـاربات السوسيولوجيـة سـتركـز اهتمـامـهـا على دراسـة العـلائق القـائمـة بين العمل الفني والمجتمع، انطلاقاً من فرضيـة مـفـادها أن المجتمـع يحيط بالعـمل المسـرحي من كل جـهـاته وجوانبه. فهو يوجد قبله، لأنه يؤثر في المبـدع، وفـيـه، لأن الفن مـحاكـاة للحياة الاجتمـاعيـة، وبعده، بما أن ترويجه وتداوله يكون في المجتـمع. ويمكن أن نميـز داخل هذه المقـاربة بين فـرعين كـبـيـرين: ينصب أولهـمـا على قـضـايا الإنتـاج المسـرحي، وينصب الثاني على قضايا التلقي.

أ- سوسيولوجيا الإنتاج المسرحي: وهي تتضمن بدورها اتجاهين كبيرين: يتعلق أولهما بسوسيولوجيا المضامين المسرحية، ويتصل ثانيهما بسوسيولوجيا الفرق المسرحية.

تهتم سوسيولوجيا المضامين المسرحية بتحليل العلاقات القائمة بين نظام اجتماعي محدد، وبين محتوى العمل المسرحي. ذلك بأن الصلة بين المسرح والمجتمع قديمة قدم هذا الفن ذاته. لنتذكر فكرة المحاكاة الأفلاطونية، وفكرة الواقعي والمحتمل الأرسطية. لكن هذه العلاقة لم تأخذ طابع المنهج النقدي إلا في غضون القرن التاسع عشر، مع تطور العلوم الاجتماعية، ولاسيما مع كارل ماركس، الذي قدم صياغة فلسفية لمفهوم البيئة وعلاقة الإنسان بها؛ مما أدى إلى طرح إشكالات من قبيل علاقة البنى الاقتصادية بالبنى الفوقية، ودور الواقع الاجتماعي والاقتصادي في تشكيل الوعي. وقد مثل هذا الاتجاه العديد من النقاد، نجد على رأسهم الناقد الروماني "جورج لوكاتش" (١٨٨٥-١٩٧١) وتلميذه الناقد الفرنسي الجنسية "لوسيان كولدمان".

لقد حاول "لوكاتش" إخراج المنهج السوسيولوجي من المأزق الذي سقط فيه، وهو الربط الآلي بين النص والمجتمع، وافتراض وجود علاقة حتمية بينهما. وبهذا ذهب إلى أن الانعكاس لا يقتصر على المضمون، بل يتجسد من خلال الشكل الفني أيضاً. وهو ليس انعكاساً مرآوياً، بقدر ما هو انعكاس يقوم على التماثل والتناظر الشكليين (homologie) ثم جاء تلميذه "لوسيان كولدمان"، فدرس البنية الداخلية للمتخيل الأدبي عن طريق ربطه بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه. وقد وظف في ذلك مفاهيم جديدة من قبيل مفهوم "الرؤية للعالم". فهو يعتقد أن الأعمال الفنية تجسد استجابة طبقة أو فئة اجتماعية لشرط تاريخي محدد. وتتخذ هذه الاستجابة في الأعمال الفنية الرفيعة صورة بنية متماسكة دالة، أطلق عليها "كولدمان" مصطلح "رؤية العالم". وعلى الخلاف من نقاد نظرية الانعكاس، الذين يجعلون الأعمال الفنية انعكاساً مباشراً للواقع، يذهب "كولدمان"إلى أن العمل الفني يعكس رؤية العالم الخاصة بالفئة التي ينتمي إليها المبدع. ولا يكون هذا الانعكاس مضمونياً إلا في الأعمال المتوسطة أو الرديئة. أما الاعمال الرائعة، فتقيم مع الواقع علاقة تماثل صوري مجرد، يظهر في جوانبها الشكلية.

وتمر العملية النقدية في نظر "كولدمان" من مرحلتين منهجيتين متباينتين: هما الفهم والتفسير. أما مرحلة الفهم فتتمثل في وصف البنى الدالة، وذلك بالكشف عن العلاقات القائمة بين عناصرها. وهنا تلتقي السوسيولوجيا مع المناهج البنيوية الشكلية.

وقد اتخذ النقد المسرحي الاجتماعي في الغرب صورتين:



النقد الاجتماعي الصحفي، ثم النقد الاجتماعي الأكاديمي.

ولعل ما طبع النقد الأول هو انخراطه في الصراعات الإيديولوجية التي كانت تعتمل في المجتمع وانحيازه السياسي والاجتماعي. فاختيارات الناقد المنهجية والمفاهيمية غدت انعكاساً لعقائده واقتناعاته الأيديولوجية، واستجابة لاختياراته السياسية، مما جعل الممارسة النقدية تتداخل بالممارسة السياسية، وجعل النقد من ثم سجين النزاعات الذاتية والولاءات الحزبية، منطبعا بالميكانيكية في النظر إلى علاقة العمل الفني بالواقع، مما جعله يسقط في بعض الأحيان في الارتجال والعشوائية...

لقد كان النقد الاجتماعي الصحفي يشترط في العمل الفني أن يكون "موضوعياً"، أي أن يخدم الواقع الدينامي المتحرك، ويميل إلى دعم القيم التي تنشدها الطبقة البروليتارية. فإذا لم يستجب لهذا الشرط، نعت بالتخاذل والرجعية والزيف. ولعل هذا هو ما جعل هذا النقد ينطبع بالتعصب الإيديولوجي، والتسرع في الحكم، وجعله أيضاً يقع في التبسيط والسطحية والاختزال.

هذه المثالب هي ما ستحاول الأعمال النقدية التي تندرج في إطار النقد الأكاديمي تجنبها . فهذه الأعمال التي اتخذت شكل رسائل أو أطاريح جامعية تبنت المنهج البنيوي التكويني، وتجاوزت مفهوم الانعكاس الآلي، باحثة عن أشكال التناظر البنيوي بين العمل والواقع الذي أفرزه.

ولعل ما تأخذه السيميائيات على هذه المقاربة هو تركيزها على مضمون العمل المسرحي، وبحثها في ظواهر ليست من صميم الظاهرة المسرحية؛ مما يؤدي إلى إغفال الأبعاد الفنية والجمالية للعمل، وتحويله إلى وثيقة أو شهادة على سياقه الاجتماعي والسياسي. يضاف إلى هذا أنها تركز اهتمامها على النص الدرامي، مع التغاضي عن العرض، بالرغم من أنه يشكل مكوناً أساسياً في المسرح.

أما سوسيولوجيا الفرق المسرحية فتهتم بتنظيم الفرق المسرحية، وبأنماط العلاقات بين أعضائها، وأصولهم الاجتماعية، وطبيعة العلاقة التي تربطهم بالفئات المهنية الأخرى، من مؤلفين ومديري المسارح وسلطات عمومية... وتنبغي الإشارة إلى أن هذه الدراسة قد انتقلت من المنحى النظري المجرد، كما مثلتها دراسة "ديدرو" حول الممثل الموسومة ب"مفارقة الممثل"، إلى البحث السوسيولوجي التجريبي، الذي يقوم على الملاحظة المباشرة، وعلى المعطيات الإحصائية الكمية... وإذا كانت هذه المقاربة تتصل بتحليل العرض المسرحي -ما دامت شروط تكوين الممثل، ووضعه الاجتماعي والمهني تؤثر على أدائه المسرحي، وعلى الكيفية التي يلعب بها...- فإنها تظل مع ذلك مقاربة خارجية، ألصق بالسوسيولوجيا منها بالنقد المسرحي.

ب- سوسيولوجيا التلقي المسرحي:

ويمكن التمييز فيها بين نوعين من البحث. فهناك من جهة الدراسة السوسيولوجية التجريبية للجمهور، وهناك، من جهة أخرى، سوسيولوجيا المتفرج.

تنصب الدراسة السوسيولوجية التجريبية على دراسة الجمهور باستعمال طرائق البحث السوسيولوجي الأمبريقي (empirique) من استجوابات واستبيانات إحصائية... بغاية الكشف عن تكوينه الاجتماعي، ودوافع إقباله على المسرح وذوقه وسلوكاته وتمثلاته... وهي تحاول الربط بين هذه المتغيرات وبين الخصائص المميزة للفئات المدروسة: حسب السن والجنس والمستوى الثقافي...

وما تأخذه سيميائيات المسرح على هذه المقاربة هو سطحيتها، وطابعها الآلي، ما دامت تتوقف عند ملاحظة بعض الوقائع والأرقام، دون أن تتجشم عناء تفسيرها. يضاف إلى هذا أنها تنظر إلى الجمهور بوصفه تجريداً نظرياً، ووحدة متعالية ثابتة ومتجانسة، مما يحول بينها وبين ملاحظة الفروقات القائمة بين المتفرجين، والإحاطة بالميكانيزمات الذهنية والنفسية التي تتحكم في تلقيهم للفرجة المسرحية.

لقد دفعت هذه المآخذ سوسيولوجيا المسرح إلى الانفتاح على السيكولوجيا والسيميائيات، مما مكنها من تجاوز مثالب البحوث السوسيولوجية التقليدية. وبذلك لم تعد سوسيولوجيا التلقي المسرحي تصب اهتمامها على "الجمهور"، بقدر ما أصبحت تهتم بالمتفرج باعتباره ظاهرة ملموسة وأكثر تعقيداً، ليست محكومة بالمحددات الاجتماعية فحسب، بل تخضع للعوامل السيكولوجية والثقافية أيضاً. وبذلك أصبح يُنظر إلى العلاقة بين المرسل والمتلقي بوصفها علاقة تواصل، تقوم على التفاعل بين هذين القطبين، ولا يكتفي فيها المتفرج بالاستجابة السلبية، بل يساهم بدوره في بناء معنى العمل المسرحي، وفي إبداع دلالته.

وقد كان من نتيجة هذا التلاقح بين السوسيولوجيا والسيميائيات أن ظهرت مقاربة جديدة أطلِق عليها اسم المقاربة "السوسيوسيميائية" (socio-sémiotique). وهي تهتم بأشكال حضور الإيديولوجيا في الأعمال المسرحية، وبالكيفية التي تنشأ بها العلامات، وتتجذر في سياقها السوسيوثقافي والسوسيواقتصادي .

٢-٢-٢- المسرح في خدمة المنهج السوسيولوجي:

لقد قاد توسع مفهوم المسرح مع الحركات المسرحية الطليعية إلى تسليط مزيداً من الضوء على العناصر الدرامية التي تغذي حياة المجتمعات، كما أدى إلى الانتباه إلى أن ظواهر من قبيل "اللعب" و"التخييل" و"القناع"، لا تقتصر على الممارسة المسرحية، بل تتجاوزها إلى الحياة الواقعية اليومية.

ويأتي على رأس الذين بحثوا في هذا التقاطع بين المسرح والحياة الباحث الفرنسي "جان دوفينيو". فقد توسل هذا الباحث بمفهوم "الاحتفال" للكشف عن البعد المسرحي في الحياة الاجتماعية، وألح على ضرورة البحث عن نقط التشابه والاختلاف بين الاحتفال المسرحي والاحتفالات الاجتماعية. ومفهوم الاحتفال لا يقتصر -عنده- على الطقوس والاحتفالات الشعبية، بل يستوعب أيضاً مجموعة من الممارسات الاجتماعية اليومية كالصلاة الجماعية في المساجد وجلسات المحاكم وافتتاحات الدورات البرلمانية... أي كل التجمعات التي يلعب فيها الناس أدواراً لا يستطيعون تغييرها أو تعديلها. إن هذا البعد الاحتفالي في الحياة الاجتماعية يقرِّب -في رأي "دوفينيو"- الحياة اليومية من المسرح، ويؤكد التقاطع بين الاحتفال الاجتماعي والاحتفال الدرامي.

وإذا كان "دوفينيو" قد انشغل بالاحتفالات الاجتماعية الكبرى، وبصلاتها بالمسرح، فإن عالم الاجتماع الأمريكي "إيرفين كوفمان" (E.Goffman) **سينصرف إلى دراسة العناصر الدرامية المبثوثة في ثنايا الحياة اليومية، ولاسيما العلاقات بين الأشخاص** (inter personnelles). **ويمكن إجمال الفرضيات التي أقام عليها "كوفمان" نظريته فيما يأتي:**

-إن العلاقات الاجتماعية اليومية أشبه ما تكون بمشهد مسرحي.

-إن ما يقوم به المتكلم في الغالب هو تمثيل أدوار أمام مخاطبيه، أكثر من نقل معلومات أو أخبار. ومن ثم فإن الناس يمضون أوقاتهم في التمثيل، أكثر من انشغالهم بنقل الأخبار والأفكار. وبذلك فإن حركات الأفراد وإيماءهم وسلوكهم الاجتماعي وتفاعلاتهم مع الآخرين... يحضر فيها التخييل والإخراج، لا لأنهم يقصدون إلى الخداع والمخاتلة، وإنما لأنهم يحاولون التعبير عن كينونتهم الاجتماعية، وإعطاء صورة عن ذواتهم تتناسب مع الصورة التي يريدهم الآخرون أن يظهروا بها.

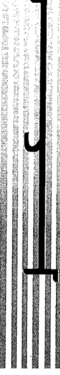
وتلزم الإشارة إلى أن "كوفمان" لم يكن يقصد إلى إثبات أن المسرح والحياة شيء واحد، وأن الإنسان في الحياة الاجتماعية لا يعدو أن يكون ممثلاً، بل كان هدفه هو أن يثبت أن "التمثيل" (la représentation) يتجاوز التخييل الفني إلى الحياة الاجتماعية اليومية. ومن ثم فإن المسرح يمكن أن يقدم للبحث السوسيولوجي مجموعة من النماذج والإبدالات التي ستسعفه في فهم تفاعلات الحياة الاجتماعية بشكل أعمق.

لم يكن غرضنا هنا أن نثبت أن السيميائيات هي المقاربة الوحيدة الممكنة للعمل المسرحي، وأنها جاءت لتلغي المقاربات الأخرى، بل كان قصدنا أن نبرز موقعها داخل المقاربات التي عالجت الظاهرة المسرحية، حتى نتبين زاوية نظرها، وحدود موقعها. فهي لا تدعي تعويض تلك المقاربات وإقصاءها؛

لاسيما وأن الظاهرة المسرحية تتسم بالتشابك والتعقيد، وذات مظاهر متعددة، يتعذر على منهج واحد الإحاطة بها جميعا. بل على العكس من ذلك، فإن المنهج السيميائي يحاول التلاقح مع بقية المناهج، والاستفادة من إنجازاتها ومكاسبها العلمية والمنهجية. ولا أدل على ذلك من الانفتاح التدريجي للسيميائيات -عبر مسيرتها التاريخية- على مختلف العلوم والمناهج النقدية. وهكذا فقد انفتحت على العلوم الاجتماعية من سيكولوجيا وسوسيولوجيا ولسانيات وإثنولوجيا وانثروبولوجيا وغيرها، واستعارت منها كثيراً من مفاهيمها وإجراءاتها المنهجية، لكن دون أن يعني ذلك تفريطها في خصوصيتها المنهجية، وفي منظورها العلمي المتميز. فسيميائيات المسرح لن تستطيع امتلاك خطابها الخاص المنسجم، إلا إذا هي أوجدت موضوعها الخاص بها. والمقصود بالموضوع أن يكون لها منظور محدد، ومجال تشتغل فيه. وما يخلق هذا الموضوع هو المنهج الذي يسعى إلى استيعابه. وهذه حقيقة إبستيمولوجية مقررة في كل العلوم. فما كان لعلم الجراثيم أن ينشأ لولا ابتكار المجهر. عدا أن الميكروب لم ينتظر "لويس باستور" ليوجد!

عيـني عليـك حبـيبي

شعر: أ.د. سالم عباس خدادة



نكب الزميل أ . د . سالم عباس خدادة بفقد ابنه الشاب أحمد - كابتن طيار- بغتة ، ومجلة "البيان" تشاركه أحزانه في المصاب الجلل الذي عبّر عنه بألم بالغ وحسرة موجعة وتسليم بقضاء الله وقدره .



عيني عليك حبيبي - *

شعر: أ.د. سالم عباس خدادة

الكويت

تَبَدَّدَتْ في الهَواءِ الجَهْمِ أُمْنِيَتي ... وضاع حُلْمِيَ في هذا المدى بَدَدا

واثّاقَلَتْ هِمَمِي نَحْوَ المُنى وهَوَتْ ... عَزائِمِي دونَ أنْ أُبْدي لها جَلَدا

فَبَعْدَ أحْمَدَ لا كانَتْ ولا بَقِيَتْ ... نَوازِعٌ تَتَشَهّى المَجْدَ والرَّغَدا

قَدْ كانَ أحْمَدُ لي في مُقْلَتيَّ غَدا ... فَكَيْفَ أرْجُو - وقَدْ غابَ الحَبِيْبُ- غَدا

في كُلِّ شارِدَةٍ ألْقاهُ مُؤْتَلِقاً ... في كُلِّ وارِدَةٍ بَدْرٌ بَدا وهَدى

هفُو النَّسِيْمُ إلى أنْفاسِهِ شَغَفاً ... والوَرْدُ وَدَّ لَمّا نَحْوَهُ وَرَدا

إنّي أُحَدِّثُهُ في كُلِّ زاوِيَةٍ ... وتَسْمَعُ الرُّوحُ أنْغاماً لَهُ وصَدَى

يَطِيْرُ مِنْ أمَلٍ حُلْوٍ إلى أمَلٍ ... حَتّى خَشِيْتُ عَلَيْهِ العَيْنَ والحَسَدا

وكانَ أحْمَدُ مَوْجاً في مَطامِحِهِ ... واليَوْمَ أجْمَعُ مِنْ أمْواجِهِ الزَّبَدا

وكُلَّما لاحَ طَيْفٌ مِنْهُ يَقْذِفُني ... فَوْقَ اللَّهِيْبِ الذي ما زالَ مُتَّقِدا

عَيْني عَلَيْكَ حَبِيْبي كَيْفَ تَتْرُكُني ... لِلدَّمْعِ يُغْرِقُني سَحّاً وما نَفِدا

هَذي" لَطِيْفَةُ " كَمْ تَلْغُو فَتُرْجِعُني ... إلى رِحابِكَ ، كَمْ تَفْري بِيَ الكَبِدا

أمّا " دَلالُ" فَتَلْهُو دُوْنَما سَرَفٍ ... كَأنَّها تَتَقَرّى عاصِفاً رَصَدا

أُفٍّ لِبارِيْسَ كَمْ قاسَيْتُ ظُلْمَتَها ... حَتّى بَدا لَيْلُها مِنْ ظُلْمَةٍ صَفَدا

مِنْ أيْنَ أعْلَمُ أنّي لِلرَّدَى هَدَفٌ ... وأنَّ بَدْرِيَ في هَذِيْ الرُّبا رُصِدا

يا مَوْتُ تَفْجَؤُنا في كُلِّ ثانِيَةٍ ... هَلْ حانَ مَوْعِدُنا ؟ هَلْ آنَ أنْ تَرِدا

لِلْبَدْرِ تُطْفِئُهُ ، واللَّيْلِ تُسْدِلُهُ والْقَلْبِ تُشْعِلُهُ هَمّاً بَرَى الجَسَدا

لَقَدْ سَرَقْتَ الذي في الرُّوحِ مَوْطِنُهُ فَهَلْ لِرُوحِيَ مِنْ رُوْحٍ وقَدْ فُقِدا

اليَوْمَ تُبْصِرُنِي مِنْ غَيْرِهِ شَبَحاً لَمَّا تَوَلَّى بِها مَنْ كانَ لِي عَضُدا

أبْكِيْهِ مِنْ ألَمٍ يُفْضِيْ إلى ألَمٍ وَلَيْسَ مِنْ أمَلٍ مِنْ بَعْدِهِ أبَدا

إلاَّ بِمُعْجِزَةٍ مِنْ غَيْرِ مُعْجِزَةٍ أن يَنْفُثَ اللّهُ في صَبْرِيْ لَهُ مَدَدا

زَيْنُ الشَّبَابِ مَضَى يا دَهْرُ ما فَعَلَتْ بِيَ اللَيالِيْ كَأنِّيْ كُنْتُ مُضْطَهَدا

حَشَدْتُ كُلَّ تَدَابِيْرِيْ وأسْلِحَتِيْ لَكِنْ هُزِمْتُ وجُرْحِيْ بَعْدُ ما ابْتَرَدا

وجُرْحُ مَنْ ثُكِلَتْ نَزْفٌ بِغَيْرِ مُدَى ماذا أقُوْلُ لَهَا ؟ والحُزْنُ دُوْنَ مَدَى

قَدْ أطْبَقَتْ نُوَبٌ فِيْهَا عَلَى نُوَبٍ وكُلَّما اقْتَرَبَتْ مِنْ صَحْوِهَا ابْتَعَدا

تَبْكَيْ وتَبْكِيْ وتَحْيَا في مَلا عِبِهِ تَبْكِيْ وتَنْظُرُ لَكِنْ لا تَرَى أحَدا

تَقُولُ قَدْ كُسِرَتْ رُوْحِيْ عَلَى وَلَدِيْ ومَا لِكَسْرِيَ جَبْرٌ بَعْدَ ما فُقِدا

تَطَايَرَتْ كُلُّ آمالِيْ عَلَى فَزَعٍ وضَاعَ عُمْرِيَ في هَذِيْ الدُّرُوْبِ سُدَى

كَيْفَ السَّبِيْلُ لِغَسْلِ الرُّوْحِ مِنْ وَجَعٍ والرُّوْحُ والحُزْنُ في البَلْوَى قَدِ اتَّحَدا

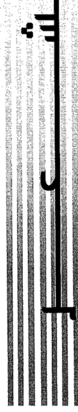
كَيْفَ السَّبِيْلُ إلَهِيْ ؟ لا أرَى أمَلاً إلاّ بِبَابِكَ فَارْحَمْ عَابِداً سَجَدا

(*)هذه القصيدة رثاء لولدي الطيار أحمد الذي اغتاله المرض في ٣١ / ١ / ٢٠٠٦ م في باريس . و (لطيفة) و (دلال) هما طفلتا المرحوم بإذن الله .



تحكُّمات الوقت والألم

شعر: محمد عليم
(الكويت)



تحكمات الوقت والألم

شعر: محمد عليم
(الكويت)

■ وتقولُ امرأتي :
لا شيءَ سواكَ بحدِّ العين
وأنتَ الوطنُ
أخشى إن رحتَ بعيدا
لذعةَ قلبْ

■ قلتُ يا أمي :
قولي : أحبّكَ يا بنيّ
* * *
لستُ على سفرٍ من حبّكِ ؛
مسلوخًا
من جلدي ؛ من صَهْدِ ظهيرةِ كنا
نحصدُ
فيها القمحَ بلا طربٍ .. ما زلتُ
الولدَ
الغضَّ المملوءَ حياءً ، حتى من
أطفالي !!
ما زلتُ ... أنا!!
قولي : " أحبك يا بنيّ "
* * *
■ في عينِ امرأةٍ فردوسيهْ ؛
يتربصُ أمسٌ معتمْ
حين تهمُّ إلى صدري ؛
تُنشِبُ فيَّ أصابعَها العشر !

▣ يجسر حبي
في قلب امرأةٍ فردوسيه
أصهلُ . .
تأتيني طيعة و . . نديَّه
نذهب حدَّ العنفِ . .
. . . . ترحلُ
تاركةً عينيها
وبقايا صدرٍ يلهجُ .

▣ قلتُ :
يـا سيدةَ صباحي ،
ويـا مُهرةَ ليلي ،
ويـا أيقونةَ فجري ؛
اقتربي
غابتْ
في خَدَر
الأعماقِ
عادت
تسرج أزهارَ حديقتها .

▣ في الطرقاتِ ، المقهى ، أوديةِ الفقمِ ،
تراتيل اللهوِ ، غُصَّةِ فراشٍ بَنجاليٍّ ،
خبرِ أسودَ عبْـرَ فضائياتِ الرعبِ ،
فضفضةِ امرأةٍ تشكو فرطَ أنوثتِها ،
غربةِ صعلوكٍ يتشبَّثُ بجليلِ فِعالِهْ ،
غطرسةِ الخوف . .
في سحبِ " الشيشةِ " و " البانجو "
وثَنيَّاتِ الوهم ؛
* * *
كيف لم أحترقْ



وبي كلُ هذه المجامر ؟

■ في أدغالِ القلب
شجرٌ للبهجةِ ينتصبُ
من يعصمهُ من صفعةِ ريحْ ؟
من يدّخرُ النُضرةَ في عَجْفِ خريفْ ؟
من يعصمُني من حسراتٍ تترى
في قلب امرأةٍ فردوسيهْ ؟

■ سلاماً . . أبي
وتحيه . .
بعضي مازالَ على طرقاتِ البلدةِ
أتَـراهُ ؟
أَوَتسمعُني في صَفْقِ " الكافور " ،
تسابيح الصفصافِ ،
وتلك النخلة ؟
(كنتُ جائعا يا أبي ، لم يكن سوى
التمر في الأعالي ، يبرُقُ تحت نصلِ
الظهيرةِ . . . . وأنا الفقيرُ إليه !!)
أَوَتذكر ذاك الحيَّ . . ؟
خبّأتُ بعضه في ضغائن السفر

(أطلقتُهُ في بلاد الخير ، والفقر ، وشهوةِ
العيالِ ، والبورصةِ ، وصغار اللصوصِ ،
والأمانيِّ المجهضاتِ ، والقهرِ والشمَمْ . .)

أَوَتَعلم . . ؛
لم يحصِ مالا ،
ولا بايعته الرعيةُ

(الآن . .يرسو بسفائنهِ في جمر
الصحراء ، منتظراً . .مدًّا)
سلاماً . . أبي
ودمعتين . . بلا نُواحْ !
بين شهوةِ البدءِ
وشهقةِ الوصولْ
يتساقطون واحدا . . واحدا
تكثرُ الحَكايا عن خرافةِ المجهولْ
يئن الصغارُ
والرجالُ يشمخون
(إلا من عيونهم الدانية)
والنسوةُ . .
يتشحن الصبا . . والسواد !!
ويتسعُ السؤاااالْ
وأنا . . يا امرأتي
قضَّيتُ الرحلةَ موتورا ببلادي
وها هي ذي تنكرني
كفرتُ بعينيّ ،
صدقتُ سرابَ الصحراء ،
على مهَلٍ ؛ أعددتُ سفيني
وتهياتُ . .
(قلتُ : لعل الغيثَ قريبٌ
ولعل الغيثَ ، إذا أعولتِ
الريحُ ، يفيضُ بحارا ولعل
المدَّ قريبٌ)
وها هي ذي تنكرني
والآن . .
لا شيءَ سوى يَبَسِ القلبِ
فكيف أكون لك "الوطنا" ؟



Message

أراكِ الغد ؟

(اقترحي مكانا جديدا ،

البلدةُ أضيقُ من خطواتي

وطعناتِ الفضولْ)

Answer

ارتدنا كلَّ المكامن الآمنه

لم يبقَ سوى الجنونْ

Message

أفتقدُكِ . .

Answer

قلْ لي :

" يا امرأتي الفردوسيهْ "

■ صباح الخير

- صباح الخير

يتسعُ الشارعُ لكلينا . .

تفضلْ

- كلما سرتُ على قدميّ

(منذ أدمنتُ القيادةَ)

أسلكُ منتصفَ الشارع

كأنني سيارة

احذرْ . .

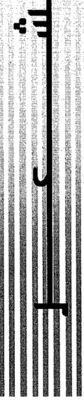
البلدةُ حافلةٌ بالطائشين

ومدمني الموت

- شكراً .

عهد الوفاء

شعر: يس الفيل
(مصر)



عهد الوفاء

شعر : يس الفيل
(مصر)

أودعتُ فيكم زمان الصفو آمالا
وقلتُ أنتم عماد الصرح إن مالا
وقلتُ أنتم ضياء الفجر . . إن صبأت
دنياي . . والتصقت بالأرض إذلالا
وقلت : أنتم أمام الله متكئي
إذا المشيب على عظمي قد انهالا
وقلت أنتم إذا ما الحزن نازلني
وامتد للحلق ألواناً وأشكالا
أنتم سكينة أيامي ، ومنطلقي
إلى غد فيه قد أمتد أجيالا

* * *

عذراً . . تراكمت الأحلام في زمن
أقام للغدر بين الناس تمثالا
إني أفتش عمن عشت أطعمهم
زاد الحياة . . أنا المعدوم أموالا
إني أفتش عنهم ، أعرضوا سفهاً

ولم يبالوا بهجر بيننا طالا

أحياؤهم نافسوا الموتى بما فعلوا

عند الوفاء . . ودَيني . بعدُ . . لازالا

يا للأسى . . أنكر الأحباب تضحيتي

وأطعموني زمان الجوع أقوالا

* * *

ترى . . أيشفع . . لي . . أنّي وقد سكنت

قوافلي من صروح الأمس أطلالا

أنّي أجور على ديني ومعتقدي

أنا الذي للهدى كم عشت ميالا ؟

إنّي لأعجب . . كيف استنكروا ثقة

تأصلت بينهم هجرا وإقبالا

وهمةً لم تزل رغم انتكاستهم

تمتد في رحم المجهول أميالا

إني لأعجب ممن أعرضوا سفها

وخلفوني بهذا التيه جوالا

* * *

يا إخوة الجب . . هذا ما درجت به

على طريق بكم يوما كم اختالا

إنّي أناشدكم بعض الوفاء له

صوناً لعهد أمام الله لا زالا .

إنكاركم للهوى قتلٌ لثورته

وبعدكم عنه يستعديه ترحالا

والخير أن تحفظوا عهد الوفاء له

لا أن تردوه إعراضاً وإهمالا

يا أخوة الجب . . لا كانت أخوتكم

إن لم تعودوا بنا للحب أبطالا

* * *

بيلي . . وهذا محض أمنيتي

لمن تخفى وراء العهد واختالا

والعهد أنك ترتاد المدى أملاً

لا أن تناقض ما يكسوك إجلالا

فانهض كريم الخطا . . واعبر إلى ملأ

فيه النقاء يداوي العصر والآلا .

إن الحياة لمن يخضر أمنيةً

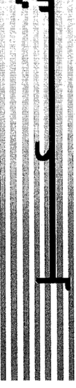
حتى وإن جاوز المألوفَ آمالا

ونحن إن لم نعش في أرضنا مثلا

فلن يخلدنا عصرٌ وإن غالى

مُمطِرٌ . . نحوَ السماء

شعر: مازن نجار
(الكويت)



مطرٌ .. نحو السماء

شعر: مازن نجار
(الكويت)

أنا مطرٌ . .

بعدُ لما يقبّل خدودَ الرصيف

وشوق السواقي . .

أزخّ على الأرض آه احتراقي . .

لأضرم شهوتها من جديد

لتحيا . .

وتقرأ ترتيلة لابتهالي

أنا . .

أتزحلق فوق زجاج النوافذ

أرقب كل المحبين قرب المواقد

أنضج نار الحكايا

وشوق الحنايا

لكأس . . وساقي . .

الصغارُ

يشمون رائحتي من بعيد

ويسّابقون . . ليذّوقوني

شهياً . . كفركة عينٍ أمام الجمال . . .

أنا . . . بعدُ قيد الهطول . .

المدى . . راح يسعلني

والسماء تفتق عني جراحاتها

نفتني

وغادرتُ أوردةً من رحيق الضياء

ونوم المآقي

وقد سفحتني الرياح

وتشرين يزفرني باشتعال

تشبّثُ قبل السقوط بجرف السماء

ولكنّ لي من حنين أصابع

كمْ مسَّحت فوق شعر الغيوم عميق

الغزلْ . .

وبوح القبل

بحرية انعتاق . .

ألامس أجنحة الطير حيناً

فتنفضني

لتمضي

وتتركني

أهوّم ملء الفضاء وملء الخيال . .

تراءت لي الأرض تحتي

تراودني كي تهتّكَ من قُبُلٍ عن

بهائي قميصَ الغمامْ

تناشدُني

كي أردّ بكارة أيامها

أمشّطها

وأرسل في صدرها نفثةً من عبيرٍ

الجنانْ

ترى

هل سأفرش فيها براعم عيد

وأنبت في صدرهن ورودا

تفتّح عن نسغ حبٍّ يدّر الحنانْ

تراءت لي الأرَض تحتي

وإنّي رأيت أمامي سبيلي

وموت انتظاري

لأصبح شيئاً وكنت بكل القلوب أماني

وعودٍ

وقد كنت سراً يغمدني بائتلاقٍ

على هذه الأرض ضاق قميص خيالي

وواريت وهمي بأني رأيت كياني

أنا أين أهطلُ

كل المسالك تنحدر الآن

تفضي إلى القاع

والقاع يدفن في العمق كل الاماني

قد رأيت الذي لا يُرى

دورباً تسدّ

وناراً تشبّ

وطوقاً يلف على كل جيدْ

البحار تودع أنهارها

والقلوب تودع أشواقها

والفراشات قد نسيت كل ألوانها

الدروبُ تخاف مغازلة العابرين

فخلف خطاهم جنازير خوف

وماء صديد . .

وبين العروش سأنبت شوكا

يسد على الباقيات البواقي

أنا قد عكست اتجاهي

فأيتها الأرض لا تزعلي

كل شبر بك اشتاقني

ولكنني

سأمطر فوق السماء

إلى أن تعود

بغيث يذيب جليد السؤال . .

أنا قد عكست اتجاهي وإني

أعودُ إلى مهد أمي

هنالك أختال أنضر عودا

فلي في السماء

غيوم ستحبل عمّا صباح

برمّانة . . .

حين يكسرها البرق

تنثر حباً وخصباً

سينبتُ في كلّ حضنٍ وليدا . .

غصّة

بقلم: سليمان داود الحزامي
(الكويت)

غصّة

(في غياب الديمقراطية)

بقلم: سليمان داود الحزامي
(الكويت)

أذكر تماماً ما حدث ذلك اليوم، كان يوم خميس وكنت مسترخياً أقرأ في جريدة الصباح بعض الأخبار عندما رنّ هاتفي النقال والتقطت الرقم، لم أتعرف على الرقم أعني أنه ليس من أرقام الأصدقاء، أو الأسرة فهو رقم جديد وملفت للنظر وجاءني الصوت عبر الهاتف، أستاذ أحمد، قلت له نعم أنا أحمد، قال بضحكة مكتومة ألم تعرفني؟ تداركت الموقف فقلت مجاملاً لقد كبرنا، ضاقت الذاكرة يا أخي ذكرني باسمك، قال لي أنا الوزير واصل، قلت أهلاً، فقاطعته بسرعة أهلاً أهلاً معالي الوزير، تفضل، قال لي أنت تعرف أن البلاد تمر بظروف حرجة وقد كلّمني رئيس الحكومة وطلب مني أن آخذ رأيك، قلت له حول ماذا؟ قال حول أن تكون وزيراً هل لديك استعداد أن تكون وزيراً؟ قلت ضاحكاً أيّ وزارة، قال لي هذا الأمر متروك لرئيس الحكومة فهو الذي يختار الأشخاص والحقائب، أخبرني الآن من حيث المبدأ أتوافق أم لا؟ قلت له من حيث المبدأ لا مانع لديّ، صمت برهة ثم قال إذن موعدك مع رئيس الحكومة مساء يوم السبت الساعة السابعة مساءً، مع السلامة ولم يعطني فرصة لرد التحية.

وسرحت مع الأفكار أكون وزيراً وأنا على أعتاب الستين من العمر بعد أن خدمت بلدي وكونت نفسي وأصبح لي تجارتي الخاصة وأعمالي الخاصة، وجدت نفسي أجاوب على تلك الأسئلة بأن الحظ أحياناً يأتي بعد أن يتقدم العمر بالإنسان، خاصة وأنا أتذكر كلمات قالها لي قريب من نفسي في يوم ما، فأنا أذكر أنّي سألته سؤالاً بعد أن ترك الوزارة أو بعد أن تركته الوزارة، سؤالي كان لصديقي ما الذي استفدته من الوزارة يا رشاد، أذكر أنه قال لي أجمل ما في الوزارة يا أحمد في هذه المجتمعات التي يتم فيها تعيين الوزراء حسب المواصفات الخاصة هو أن أمورك الشخصية تسير وفق ما يرام ولا تظن أنه سوف يتأخر لك عمل في أي جهة تكون فأمورك تسير سيراً جميلاً ناهيك عن بعض الأمور المالية والهدايا الخاصة والسفر بالطائرات الخاصة والتعرف على مسالك ودهاليز الإدارة عند أصحاب القرار وصناع الشأن.

كانت إجابته مفاجأة لي لأني سألته سؤالاً آخر قلت له يا رشاد أولست من صنّاع القرار عندما تكون وزيراً قال ضاحكاً وأنا أحس بغصة في ضحكته نحن لنا القشور من صناعة القرار أما اللب فهو لمن يملك القرار، يا أحمد بقدر ما المنصب الوزاري جميل ومغر فإني أخاف عليك أن يأتي يوماً

وتكون وزيراً، تذكرت وتذكرت وسرحت ماذا سيحدث يوم السبت مساءً عند لقائي بصانع القرار الأول، وأخذت الأفكار تساورني هل أخبر زوجتي بذلك هل أخبر أولادي، هل أستشير الأصدقاء، أمامي ٤٨ ساعة من الوقت هل أستطيع أن أنفذ ذلك كله أم اخذ برأيي دون اللجوء لفلان أو علان، أخذتني الأفكار بين مد وجزر، بين إقدام وتردد، وجدت نفسي مندفعاً للخارج كأني أبحث عن شيء لا أعرفه ولكن أريد أن أجده، ما هو كيف يكون، ما شكله، ما مضمونه، لا أدري، لا إجابة لدي.

ومساء يوم الخميس لاحظت زوجتي أنني في حالة ليست طبيعية فأنا شارد الذهن صامت لا أميل للحديث ولا متابعة برامج التلفزيون وصحوت من غفوتي الذهنية على صوتها، ما بك اليوم يا أحمد أتشكو من شيء؟ قلت لها متلعثماً لا لا إطلاقاً، ردت عليّ بإصرار أحمد ثلاثون عاماً تكفي لأن أعرفك معرفة تامة هناك ما يشغلك أخبرني دعني أشاركك الرأي كما تعودنا دائماً، قلت لها وأنا أسحب نفساً عميقاً نعم هناك شيء، لقد عرضوا عليَّ الوزارة، فأجابتني باندفاع شديد يحمل فرحاً بحجم الكون مبروك يا أحمد مبروك، سأكون كما يقولون في التمثيليات حرم سعادة الوزير أعني سأكون حرماً لسعادة الوزير.

وافق يا أحمد وافق واترك التردد، وكما يقال: "فاز باللذات من كان جسورا"، قلت لها أنا خائف من تجربة رشاد، تعرفين أنه كان وزيراً، وجدتها تقول لي الحظوظ تختلف يا أحمد قد يكون حظك أحسن منه ولا تربط نفسك بمصير الآخرين، توكل على الله واقبل المنصب خاصة أن الناس يعرفون أننا لسنا بحاجة إلى المال فأنت لديك الكثير منه وكانت لديك مناصب كثيرة وكاميرات المصورين لا تبحث عن وجهك فأنت رجل مشهور في الميادين التي كنت مسؤولاً عنها في يوم ما، وافق وافق يا أحمد.

سحبت نفسا طويلاً آخر وأنا أقول لا سأدرس الموضوع لكنها ردت عليَّ بقوة يا رجل لا تتردد اترك لاسمك مكاناً في التاريخ عندما يقال فلان كان وزيراً.

قلت لها أنا خائف من هذه لأنني لا أضمن كم سأمكث في الوزارة أو أن الوزارة ستتركني فنحن هنا لا نملك الخيار، فالخيار بيد صانع القرار.

سألت كثيراً وكانت الإجابات بين النصيحة بالقبول وبين النصيحة بالرفض وقررت أن أخوض التجربة وتم اللقاء يوم السبت وقال لي صانع القرار يا دكتور أحمد نريدك وزيرً للزراعة والري واندهشت فأنا طبيب ولي خبرة وعملت كثيراً من الدراسات والبحوث ناهيك عن العمليات والمؤتمرات، قلت له مبتسماً ابتسامة مصطنعة ولكنني لا أعرف للزراعة والري قال لي الوزارة لها جهاز والجهاز سيقوم بتنفيذ كل شيء عليك التوقيع والمتابعة والمشاركة في مجلس الوزراء فيما تم من إنجاز كما أنك ستكون ممثلاً في المؤتمرات والمحافل الدولية، نحن لا نريد منك أن تذهب للمزارع والبساتين والحقول وسنحقق لك ما تشاء وما تريد، ووجدت نفسي أطأطئ برأسي



موافقاً وفي داخل نفسي كأن هناك صوتاً عالياً يصرخ أين مبادؤك أين أهدافك أين رؤياك لكني لا أعرف كيف خنقت هذا الصوت بالموافقة، قضيت عليها عندما قلت كما تريد يا سيدي.

وخرجت منه بعد عشرين دقيقة وزيراً، لقاء سريع وقرار سريع يتفق وسرعة الزمن الذي نعيشه.

وبعد أقل من سنتين كنت جالساً في بيتي وزيراً مسترخياً وكان يوم خميس أيضاً الفرق كان الوقت فالخميس الأول يوم قبلت الوزارة كانت الساعة العاشرة، واليوم كانت الساعة عند منتصف النهار عندما سمعت الأخبار سمعت المذيع وهو يعلن عن تشكيل وزاري جديد ووجدت اسمي مفقوداً ليس من ضمن التشكيل الوزاري فأحسست بتلك الغصة التي أحسست بها يوم سألت رشاد عرفت متأخراً أن الغصة قد تأتي للإنسان دون سابق إنذار حتى ولو كان وزيراً.

الأمل

بقلم : د. وضحة عبد الكريم الميعان
(الكويت)

الأمل

بقلم : د. وضحة عبد الكريم الميعان
(الكويت)

نظرت أمها في عينيها، وقالت :
- ابنتي .. أريد أن تكوني معلمة..
رنت الكلمات في أذنيها، ورددت بصوت منخفض:
- معلمة؟! كيف؟.. أريد أن أكون طبيبة.
اتجهت نحو غرفتها، وأغلقت بابها ببطء.
جلست على كرسيّها المفضل، شردت ببصرها.، بعيداً. بعيداً. خلف الغيوم، وفي دربها المجهول....

هي .. فتاة هادئة، منضبطة، رومانسية الفكر، واسعة الخيال، نظرات الأسى والحزن الدفين تطل من عينيها دائماً، ترعى النجوم في ليلها، وتحكم الزهور، وتصوغها أكاليل في يديها، يهمس النسيم أشواقه السَّكْرى في أذنيها....

هي أوقات فراغها تجلس في غرفتها ساكنة، في صمت.. تقرأ، تقرأ كل ما يقع في يدها، كتباً مطولة، شعراً، .. قصصاً.. روايات عالمية..، لا تمل أبداً..

فخير جليس عندها .. هو الكتاب..

* * *

دائماً متفوقة.. بعض الزميلات في الدراسة يحسدنها.، لماذا دائماً – هي – المتفوقة؟.

زميلات المدرسة.. تسرح ببصرها عبر النافذة المفتوحة أمامها..

آه ما أجمل تلك الأيام، وما أحلى ذكرياتها،

آه... طالما تحدث فؤادي عنها، آه ... ما أجملها، .. هي سر الدنيا وعطر الأيام والأضواء. مرحلة الدراسة الأولى.. أجمل ما يمر في عمر الإنسان.. طفولة.. براءة، براءة العصافير في أعشاشها، شقاوة.. ، شقاوة محببة إلى النفوس.. ، لا تضر ولا تؤذي أحداً...

ومع أنها لم تكن تشترك مع رفيقات الدراسة في تلك الشقاوات.. لكنها لا تعارضها، ولا تنتقدها.. فهذه براءة الطفولة، وشقاوة الصِّبا..

وتمضي الأيام سراعاً ، وتمر السنوات.. ووصية أمها ترنّ في أذنيها..

ابنتي أريد أن تكوني معلمة.. كيف يكون ذلك، وهي قد تركت الدراسة قبل أن تنهي المرحلة الثانوية، وتزوجت وأنجبت

* * *

هل كان أملها -هذا- يبقى في الذاكرة؟

يبقى ليستوعب كل همومها وينقل معاناتها؟!..

هل يتحقق هذا الحلم، ويسجل الأحداث في حياتها، ويعبر عن طموحاتها الكبيرة؟

لا تدري...

تجلس ذات يوم وحيدة في غرفتها، وبعد أن ذهب أبناؤها الثلاثة إلى المدرسة، تفكر، وتسترجع الذكريات.. والآمال.. وهاجت المعاني في نفسها، وسرى في مسمعها همس غريب وحبيب.. ما المانع في أن أعاود الدراسة، ولكن كيف؟

ثلاثة من الأبناء... وبيت وزوج .. ومسؤولية كبيرة ملقاة على عاتقها، "والحمولة"(*) لا ترحم، تريد كل شيء جاهزاً في وقته، تطبخ وتغسل. وتنظف المنزل.. ويجب ألا تفارق الابتسامة شفتيها، حتى وإن كانت منهكة..

* * *

تفزّ قائمة بعنف، ولكن لا يهم، وماذا يحدث؟ يجب أن أكمل دراستي، وأحقق حلم والدتي... وطموحي..

تغادر الغرفة، مرتعشة الجناح كإعصار في الآفاق.. تنزل إلى الطابق السفلي، حيث يجلس عمها " والد الزوج"، وخالتها " والدة الزوج" وعدداً من زائرات الضحى، مجتمعات حول (الدُّوَّة) (**)، وإبريق الشاي فيها، تتصاعد منه الأبخرة، ويغلي، كما يغلي قلبها.. وهي ترى تحت الرماد وميض جمر، يكاد يكون له ضرام.. تسلم وتجلس... وتحاول أن تتجاذب معهم أطراف الحديث، لكن يشرد بصرها بعيداً.. وتتخيل نفسها. وقد وقفت في طابور المتفوقات، وينادي على اسمها، وتهرول مسرعة إلى المسرح، وفرحة النجاح تملأ قلبها، وتمد يدها لتصافح أمير البلاد، لتستلم منه شهادة التفوق..

وترتسم الابتسامة على شفتيها، وينير الأمل وجهها، فيشرق كوجه طفل سعيد ... ترتطم يدها الممدودة بإبريق الشاي.. ، وتضيق مذعورة على صوت إحدى الجالسات - هيه- أين أنت؟ إلى أين ذهبت؟

تنتفض كما ينتفض عصفور في يد صيّاد، تنظر إليها ببلاهة.. تنتبه.. لابد أن تتحدث، لابد أن تقول شيئاً، نعم لابد أن تقول شيئاً عن وعي، لكنها لم تستطع.. فكلماتها لا تستطيع أن تصور مشاعرها المتدفقة، ولا رسم ما يدور في نفسها..

أحست في تلك اللحظة، أن الألفاظ قليلة، والكلمات محدودة، وقد



تجمدت على شفتيها، فلا تقدر على التعبير الكامل عما يختلج في نفسها..

* * *

تمسك إبريق الشاي، وتصب للسائلة كوباً من الشاي تهرباً من الإجابة، تجلس صامتة تراقب حركات الأيدي مرتفعة بأكواب الشاي، إلى الأفواه، ثم راجعة إلى الصحون مرة أخرى وتبقى الأفواه.. تغلق وتفتح..، إلى متى تظل ترصد هذه الحركات...!؟

يلمع بداخلها شعور مكبوت، وتتمتم:

- هل أمضي حياتي هكذا ؟؟

يجيب عقلها ، لا ، لا .

وترفع رأسها المنحي، فترتطم عيناها بعيون الحاضرات المحدقات فيها..

تقف ، وتهز رأسها قائلة:

- عذراً ، لدي الكثير من الأعمال..

غمغمتها، وهي تتلمس طريقها كالضرير إلى الطابق العلوي.

(*) (الحمولة) بالتعبير الكويتي أسرة أهل الزوج، وتعيش الزوجة والأبناء معهم.

(**) موقد يشعل فيه الفحم لعمل الشاي أو التدفئة.



قصة

يوم آخر

بقلم : عبد العزيز محمد عبد الله عبد العزيز
(الكويت)

يوم آخر

بقلم : عبد العزيز محمد عبد الله عبد العزيز
(الكويت)

قاطعتني أبواق السيارات المتزاحمة في طريقها إلى أعمالها صباحاً أكثر من مرة وأنا أصارح زوجتي برغبتي في هجرها ,لم يبدِ وجهها تأثراً , عدا القليل من الاهتمام البارد الذي اصطنعته بتكلف وهي تسألني عن السبب ,أخبرتها بأنني سئمت حياتي وأردت إحداث بعض التغييرات ,لم تمانع كثيراً ,بل واعترفت بأنها كانت قد سئمت كذلك لكنها خجلت من مصارحتي ,فأكملنا تناول فطار ذلك اليوم بهدوء ,قبل أن أنزع عني قيود رباطي المقدس والممل ,وأغطس في الحرية مثل سمكة قُذفت إلى البحر بعد صيدها ,كنت سعيداً بحريتي ,تناول طعامي في مطاعم رديئة وتسكعي بالخارج طوال الوقت ,لكن لم ألبث أن شعرت بالوحدة بعد الظهيرة , فارتأيت أن أتعرف إلى إحداهن لتسد الفراغ الذي أحدثه فراقي لزوجتي , فتسكعت عصراً - مثلما كنت أفعل إبّان مراهقتي - في الشوارع والأسواق المزحومة ,لكن الغريب أنني لم أعرف آلية عمل المغازلة ,فبعد أن كن يبتسمن لي ,كنت أجمد ,لأنني أجهل كيفية الاستجابة لذلك ,أو ماذا ستكون ردة فعلهن لاستجابتي ,أو ماذا يفترض بأن تكون ردة فعلي أنا تباعاً ,فاكتشفت عند المغيب بعد التفكير ملياً بأنني كبرت على تلك الأمور , فصارحت زوجتي برغبتي في العودة إليها ,تلكّأت قبل أن توافق بفتور ,وفي مساء ذلك اليوم عدت إلى حياتي المملة من جديد .

فصل الشتاء
في أبرو تزو

بقلم : ناتاليا غينزبورغ (ايطاليا)
ترجمة: محمد صدف (المغرب)

فصل الشتاء
في أبروتزو

بقلم : ناتاليا غينزبورغ (ايطاليا)
ترجمة: محمد صدف (المغرب)

ليس في آبروتزو أكثر من فصلين. الصيف والشتاء. في الربيع يسقط الثلج وتهب الريح كما في الشتاء. والخريف حار صاف كالصيف. يبدأ الصيف في يونيو وينتهي في نوفمبر.. عندما تنتهي الأيام الطويلة الحارة في الهضاب الجافة، وعندما يغيب الغبار الأصفر ولا يصيب الأطفال إسهال، يبدأ فصل الشتاء.. عندئذ تتوقف الحياة في الشوارع، يختفي الأطفال الحفاة من درج الكنيسة. في البلد الذي أتحدث عنه، يذهب ل الرجال تقريباً للعمل في تريني، في سولونا وفي روما، هذا البلد بلد بنائين.. بعض البيوت هنا شيدت بذوق.. فيها شرفات وسواري كفيلات صغيرة.. وما يثير الدهشة أنك إذا دخلتها تجد فيها مطابخ كبيرة حافلة بشرائح اللحم المعلقة في فضائها.. وغرفا واسعة قاتمة وفارغة. في المطابخ النار مشتعلة دوماً.. أنواع كثيرة من النار.. نار من خشب البلوط وأخرى من أغصان الشجر وأخرى من الحطب وأخرى من أوراق الشجر التي يتم جمعها من الشارع.. من السهل أن تعرف الفقراء من الأغنياء من مجرد النار أكثر مما توحي به الملابس والأحذية التي كان يتساوى فيها الجميع.

في البدء عندما جئت إلى هذا البلد، كانت كل الوجوه تساوى عندي... الفقراء و الأغنياء.. الشباب والمسنون. كانت أفواه أغلبهم خالية من الأسنان.. النساء في هذا البلد يفقدن أسنانهن في سن الثلاثين نتيجة الإرهاق وسوء التغذية وعسر الولادة والرضاعة التي تتولى دون توقف. ثم بدأت أميز بين فيتشانزينا وسكوندينا آمونتزياتا وآدولوراتا.. وبدأت أدخل البيوت وأتدفأ بنيرانها المتلفة.

عندما بدأ الثلج يسقط لأول مرة، اعترانا حزن بطيء الإيقاع.. كان البلد منفانا. و كانت مدينتنا بعيدة.وبعيدة كانت الكتب وبعيدين كان الأصدقاء والأحداث المتنوعة التي لا تستقر على حال في حياة حقيقة.

كنا نوقد المدفأة. وهناك كنا نطبخ ونأكل. كان زوجي يكتب على المائدة الدائرية الكبيرة والأطفال ينثرون اللعب على الأرض. في سقف الغرفة رسم

لنسر.. كنت أنظر إليه و أفكر أنه منفانا. النفي كان النسر والمدفأة الخضراء التي تلقي فحيحا.. النفي كانت الرفقة الطويلة والساكنة لثلج. في الساعة الخامسة تدق أجراس كنيسة سانتا ماريا وتخرج النساء للتبرك. يرتدين خمرهن السود حول وجوههن الحمراء.. كل مساء، كنت أنا وزوجي نتجول.

كل مساء كنا نسير يدا في يد نغرق أقدامنا في الثلج.. وفي البيوت التي تمتد على جانب الطريق كان يقطن أناس معروفون ولطيفون.. كلهم كانوا يخرجون أمام أبواب مساكنهم و يقولون لنا.. بالصحة والعافية.. أحدهم سأل مرة متى ستعودون إلى دياركم؟ وكان زوجي يرد.. عندما تنتهي الحرب.. ومتى ستنتهي الحرب؟.. قل لنا أنت الذي تعرف كل شيء.. أنت الأستاذ.. متى ستنتهي هذه الحرب؟ كانوا ينادون زوجي بالأستاذ.. فقد كان يصعب عليهم نطق اسمه.. وكانوا يأتون إليه من كل فج عميق يستشيرونه في مواضيع مختلفة، يسألونه عن الفصل الملائم لاقتلاع الأسنان، يسألون عن المعونة الاقتصادية التي تمنحها المحافظة وعن الرسوم والضرائب.

في فصل الشتاء يموت عجوز بإصابة في الرئة.. وتقرع أجراس سانتا ماراي نعيه.. ويعد دونيكو أوريكيا النجار التابوت، تجن امرأة ويأخذونها إلى ملجأ كوليماديجو.. يتحدث عنها أهل البلد لزمن. كانت امرأة شابة نظيفة. أكثر أهل البلد نظافة.. يقولون إن ما حدث لها بسبب إفراطها في النظافة. في فصل الشتاء يولد توأمان في بيت جيجيتو دي كالتشيدوني، ينضافان إلى التوأمين الذكرين اللذين ازدادا قبل ذلك، فيثير الأب الصخب في المحافظة لأنهم رفضوا أن يمنحوه الإعانة لأنه، يملك قطعة أرض فلاحية وبستاناً كبيراً كمدينة، وعلى عين دوريا حارسة المدرسة، بصقت إحدى الجارات. فأصبحت دوريا تجوب البلد واضعة عليها ضمادة ليؤدوا لها التعويض. كانت تقول إن العين جد رهيفة والبصقة مالحة.. هذا الحدث أيضاً شغل أهل البلد زمناً إلى أن استشرى القيل والقال.

كان حجم الحنين يزداد كل يوم.. وكل مرة كان الحنين جميلاً، كان رفيقاً رقيقاً يمنح قليلاً من الانتشاء.. من مدينتنا وصلت رسائل تحمل أخباراً عن أعراس وعن مآتم كنا خارجها. أحياناً يصبح الحنين مرا وحادا ويتحول إلى كراهية.. كنا نكره دومينيكو أوريكيا وجيجيتو دي كانتشيدونيو وآمونتيزيانا وأجراس سانتا ماريا.. كانت كراهية خفية.. فقد كنا نعترف بكونها في غير حلها.. وكان بيتنا دائماً يكتظ بالزوار الذين يأتون لطلب خدمة أو لعرضها.

أحياناً تأتي الخياطة وتعد لنا أكلة السانبيو كولي.. كانت تحيط خصرها بقطعة قماش و تحك البيض وترسل كروتشيتا للبحث عمن يقرضها قدراً كبيراً. كان وجهها المتقن دائم الغرق في التأمل وعيناها تلمعان بنوع من الإدارة الفياضة.. أوشكت مرة أن تضرم النار في البيت من أجل أن توفق في الوجبات التي تعد . يصبح ثوبها وشعرها أبيضين بالدقيق وعلى المائدة الدائرية حيث يكتب زوجي، تمدد العجين.

كانت كروتشيتا تشتغل عندنا في البيت. لم تكن امرأة بعد، فقد كان سنها



لا يتجاوز الرابعة عشرة. الخياطة هي التي جاءت بها إلى بيتنا.. هذه الخياطة تقسم العالم إلى فريقين. فريق يمشط شعره وآخر لا يفعل.. وعلينا أن نحترس من الفريق الذي لا يمشط شعره فهو حتما مصاب بالقمل.. كانت كروتشيتا تمشط شعرها ولذلك جاءت بها لتعمل في خدمتنا، كانت تروي للأطفال حكايات طويلة عن الموتى والمقابر.. كان ياما كان.. وحدث أن كان هناك طفل فقد أمه.. وتزوج أبوه من امرأة ثانية.. لم تكن زوجة الأب تحب الطفل.. فقتلته عندما ذهب والده إلى الحقل، وطبخته. عاد الأب في المساء وتعشى.. وبعد أن انتهى من الأكل بدأت بقايا العظام تنشد..

زوجة أبي..
طبختني في قدر
جاء أبي جائعا
وأكلني في لقمة

عندها خنق الأب زوجته بحبل وعلقها في مسمار أمام الباب.. أحياناً أجدني أردد هذه الأغنية، فأرى البلد برمته وأتذوق طعم الفصول وهبوب الرياح الباردة وقرع الأجراس..

كل صباح أخرج مع أطفالي فيندهش الناس ويستنكرون أن أعرض الصغار للبرد والثلج.. أي ذنب ارتكب هؤلاء الصغار؟.. يقولون.. ويرددون.. ليس هذا وقت التجوال.. عودي إلى بيتك..

كنا نسير عبر البادية البيضاء القاحلة.. وكان المارة القليلون الذين نلتقي بهم ينظرون إلى الأطفال بنوع من الشفقة.. ويرددون أي ذنب ارتكب هؤلاء الأطفال؟

هناك، إذا ولد طفل في الشتاء لا يخرجونه من الغرفة حتى يأتي الصيف..

في منتصف النهار يلحق بي زوجي ونعود كلنا إلى البيت.

حكيت للأطفال عن مدينتنا.. كانوا صغارا عندما غادرناها ولا يحتفظون بأي ذكرى عنها. قلت لهم إن البيوت هناك تتكون من عدة طوابق.. قلت لهم إن البيوت والشوارع هناك كثيرة والمتاجرة جميلة.. رد الأطفال وهنا أيضاً عندنا جيرو. كان متجر جيرو أمام البيت. وكان جيرو يجثم عند الباب كبوم عجوز.. وعيناه الدائريتان تجوبان الشارع بكثير من اللامبالاة.. كان يبيع كل شيء.. من المواد الغذائية والقناديل والورق والأحذية والبرتقال.. عندما كانت تصل السلع ويشرع في إنزال العلب يركض إليه الأطفال ويأخذون البرتقال المر الذي استغنى عنه ورماه، وفي أعياد الميلاد تأتي حلوى الفستق والجوز وأنواع من الشراب والمعسلات، لكنه لم يكن يتنازل عن قرش واحد من الثمن الذي يطلب. تقول له النساء: إنك رجل خبيث.. ويرد: الطيب يصبح مضغة سائغة في أفواه الكلاب.. وفي أعياد الميلاد يعود الرجال من تيرني، من سولمونا ومن روما. يقضون أياما ثم يرحلون بعد أن يكونوا قد ذبحوا الخنازير.. نقضي أياماً لا نأكل فيها غير لحم الخنزير ومشتقاته ولا

نتوقف عن الشراب.. ثم يعود صياح الخنازير يملأ الشوارع من جديد.

في شهر فبراير يصبح الجو رطبا وتتجول عبر السماء سحب رمادية ثقيلة.. حدث ذات مرة أن تكسرت الميازيب عند ذوبان الثلج. وبدأ المطر يهطل على البيوت وأصبحت الغرف عبارة عن برك. حدث ذلك في البلد بكامله، لم يسلم بيت واحد من الماء. كانت النساء يفرغن سطول الماء من النوافذ ويكنسن ما تبقى عبر الأبواب. هناك من كان يذهب إلى فراشه بمظلة. قال دومينيكو أوريكيا إن ذلك كان عقابا على ذنوب ارتكبها أهل البلد.. دام ذلك لأكثر من أسبوع ثم اختفت آثار الثلج من السقوف. وقام آريستيد بإصلاح الميازيب.

عند نهاية فصل الشتاء، يستيقظ فينا نوع من الحزن.. قد يأتي شخص ما لزيارتنا. قد يكون شيء ما حدث أخيراً.. كان لابد لمنفانا من نهاية. ولابد الحياة التي نشارك الجميع فيها أقصر. وأصبح البريد يصل بسرعة أكثر.. كل الأمراض التي أصابتنا من جراء البرد بدأت تتلاشى.. كان قدر الرجل رتيباً ومتشابهاً. وكان وجوده يسير وفق قوانين قديمة وقارة لا تتغير.. والأحلام لا تتحقق قط.. وبمجرد ما تتكسر أحلامنا ندرك أن أفراحنا غير حقيقية.. وبمجرد ما تتكسر أحلامنا يغمرنا الحنين إلى ماض من الأيام.

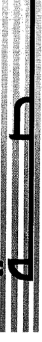
مات زوجي في روما.. مات في سجون الملكة كويلي.. أمامً فداحة موته.. أمام الرعب الذي عشناه قبل موته،وجدتني أتساءل هل ما حدث، حدث لنا نحن الذين كنا نشتري البرتقال عند جيرو.. هل ما حدث، حدث لنا نحن الذين كنا نتجول في الثلج. لقد كان آنذاك لدي أمل في مستقبل مريح وسعيد، حافل بالرغبات التي تتحقق وبالتجارب و الحياة العادية.. لكن تلك الفترة التي عشناها كانت الأجمل في حياتي.. الآن فقط أدرك ذلك بعد أن استطعت النجاة.

الآن فقط عرفت..



كَفاف . .

بقلم: أفراح فهد الهندال
(الكويت)



كَفاف..

بقلم: أفراح فهد الهندال
(الكويت)

كلّ شَجرةٍ تخبئ حِكايَةً مُضْمَرةً في جذورِها ..

أطلّ على تلك السّدرة ....وأجزم بالحكايةِ التي لاحَقتُ آثار جرحها .. بقعة بقعة!

أذرعُ الطريقَ بالذكريات : حينَ هَمَسَ "أشْجارُ السّدر لا تُقلَعُ".. حَفَرَ الأرضَ بأظفاره ..غرسَها ، ثم غاب ..إلاّ من ابتسامةٍ فيها طمأنينة الأرواح المرضيّة في عُروجها ؛ وهمسةٍ تُكرّر :" لاتقلع" !

ترَك العَتَبَة و جَوانب البابِ بمربّعاتنا و رُسومِنا الطّباشيريّة شاهِداً على لحْظة الأفول..

وحتّى اليوم؛ بعد تغضّن الأرض و امتدادِ السّدرة بحُنو مُشرّعةً أذرُعها لاحتضانِ الدار .. لم أصدّق أنه أوْحدَ هذه العجوز الحنونَ !

لمْ ألمَحْها مَرةً بغيرِ ثوبها الأسود.. و وجهها الموسوم بالكوْبة[1] وشعيراتها البيضاء الآبقة [2]من تحت شالِها..

كان بيتها دوماً مَحَجّة الأطفال.. لي و أقراني فيما مضى.. ولأبنائنا اليوم !

كسِرْبِ دوريّ يهبّون إلى بيتها.. يَدخُلون تِباعاً بشغفٍ ولُعابٍ يسيل،

كفّها مَنذورة لأناملِهُم الصّغيرة ..تَبْسُطها كل البَسط .. يتلقّفون منها السّكاكر والحَلوى و ابتِسامات تتأرجح بأجنحةٍ من نور ..

تضمّ كَفيّها على فراشات سعادتهم .. توصلهم لباب الدّار ..ثم تفردهما حيث ينطلق السّرب ، ترنو طويلاً إلى تلك الشجرة .. تُطلق دُعاءً في السماء .. ثم تدخل ..

لستُ أدري إن كانت ما تزال تؤدي طقوس استحضاره التي كنت أزعُمها

بدَعّك حبّات النبق و شمّها طويلاً ؟ كنت أذكر بها طيبته ..وكانت تبتسم طويلاً لما تتذكّر منه ! ثم تقبّل ركبتيّ دامعةً ..

تسعف الحنين مطالعتها كل يوم .. وأفتقدها في اليوم الذي يغيّبها ..

كما الأمس !

أسراب "الدّوري" تنقر بابها بلا جواب..

وأكاد أقسم أن شجرة السّدر ألقت بكل ثمار النّبق الذي تحمل.. الأطفال يجمعونه ويرحلون بأسىً ..

يتبعهم جارنا بخواره ..!

طالما كان هذا الجار محط نقمات كركرات الساحة التي يزجرها ..

ألَم يدرك بعدُ أنّنا مهّدنا لأطفالنا طريقاً تمرّ بالرمل والسّدرة و عتبتنا والطباشير وراحات عجوزنا الحبيبة ..نرفضُ أن يقطعها بمواعظه القِسْريّة ؟

لنا الدربُ إذ نمشي حفاة .. ولنا كعوبنا المتشققة .. ولنا عالمنا ..

من سلّطه ليكبلنا بأحذيةٍ مهمتها حبسُ خُطواتنا عن الانطلاق ..ألم يدرِ أننا ننتمي للأرضَ..لـ "مُقْصِي" .. حين نكون حُفاة ؟

ألم يدرك اليومَ أن السّدرة تمتدّ لهم ؟

مسعورٌ حين ندّد بها ..

مجنونٌ أن خَشي أن مرور الأطفال سيخدش سيّارته ! أن النبقَ سيتساقط متلفاً إيّاها ! و ليْتَها رجَمَت صوتَه الأجش حين ندّد :"تحذيرٌ أخير... الأخير !! "

كانت تتمسّح بتلابيب ثيابه ..ترجوه .. لم أسمع نشيجها ..كان خَفوتٌ وشديد اللوعة بذات الوقت !

-سيُتْلفون سيّارتي .. ألا تفهمين ؟!

تناهت إليّ رجواها : سعادتهم مؤونتي .. ومرورهم كفاف يَومي ..أرجوك !

- ستدفعين الثمن غالياً .. سترين .. !

تركها بقلبها المكلوم .. راكعة قرب شجرة السّدر ..تتوجه إلى السماء ..

لم أحرّك ساكناً .. مذ ركضتُ بعيداً عنه محتمياً بكفيّ منذ سنين .. لم ألاقِه وجهي بعد!



ومذ اعترضتني مصيدة العصافير التي لغمها .. وأطبقت على قدمي نافـثـة ً قبحـهـا ..تناثر النبق من كفي، وخطواتي.. زمّت (الغرغرينا) طلاقتها..فما بَرِحتُ داري !

غابت الأمس .. واليومُ.. صوت شاحنةٍ و وَلولةٍ يُفزع النهار ..

هل تمكّن من ترحيلها ؟!

الزمن النّامي في المكان ..رائحة التراب و جنى السدرة .. والهمسة..تزحف جميعاً في أطرافي ..تنفضني ..

ويلٌ من شواهدٍ لن تغفر لنا حتى تقبرننا في زمن اللامبالاة والخيانة حدّ السماح للأرض بأن توأد !

أدفع الكرسيّ إلحاحاً .. قد تنفع الصرخة الغضبى ..أهمّ بالبروز من النافذة .. وألمحها ! سلاحي المهترئ ..ما له جدوى الجذور الممتدة وفاءً !! الشاحنة متهالكة ..ترفع جذع السدرة الثقيل عن سقف سيارة الجار المحطّم تماماً ! دون طقوسٍ.. تراودني رائحة النبق و همسة ملوّحة:" لا تُقلع ..وتكفي .."

[1]الكوبة: الحسرة على ما فات .

[2]الآبقة : الآبق هو العبد الهارب من سيده.





مدحت علام

منتدى المبدعين يتوهج بالحيوية في لقائين مفتوحين :

كتب مدحت علام

طلب أعضاء منتدى المبدعين بضرورة الإهتمام بالإبداع الشبابي من قبل مؤسسات الدولة المختلفة من خلال الدعم والتشجيع، وذلك في لقاء مفتوح نُظم في رابطة الأدباء بحضور نخبة من الأدباء الكبار.

وأدار اللقاء الكاتب الشاب فهد الهندال الذي أوضح بدوره أن منتدى المبدعين شهد في مسيرته الماضية عدداً من الأنشطة ما كان لها أن تنجح لولا حضور الأدباء الكبار الذين يهمهم سماع المواهب، والتعرف عليهم عن قرب، مؤكداً أن الأدب لم يكن في يوم من الأيام مقتصراً على النخبة ولكنه كان ينطلق من المتلقي ويعود إليه.

وقال في كلمته : " في السابق كانت الأمم تفتخر بظهور شاعر أو كاتب أو خطيب يملأ الدنيا بأدبه وفكره، ويشغل الدهر بميراثه العقلي، بما يعود بسمعة طيبة له ولمجتمعه، مشكلاً رافداً جديداً من روافدها الثقافية، وهويتها الحضارية".

وأشار الهندال إلى العداءات والعراقيل التي واجهت الرواد والكبار من الكتاب وأدت إلى ابتعاد وانزواء الكثيرين منهم.

وأضاف الهندال قائلاً :

وأمام ذلك يقف جيل الكتاب من الشباب، أمام تجارب الآخرين ومن سبقهم إلى هذا الميدان، وقد ارتسمت علامات الحيرة على محياهم، وجمّد اليأس مداد أقلامهم، بما يرونه من صراعات بين الكبار، وتهافت البعض على العقول الشابة، بغية تجنيدها وامتصاص روح الإبداع منها، ومصادرة حرياتهم المكتسبة في إبداء وجهة النظر، أو حتى الإيمان بما يرونه من كلمات قد تكون ناشئة ومن وحي خواطرهم الصغيرة. وهنا انكسرت وصودرت أولى دعامات وواجبات الكاتب، بحسب ما يراها كاتب عملاق كتوفيق الحكيم: "إن واجب الكاتب يحتم عليه أن يحدث أثراً سامي الهدف في الناس، وخير أثر يمكن أن يحدثه عمل في الناس، هو أن يجعلهم يفكرون تفكيراً حراً، أن يدفعهم إلى تكوين رأي مستقل، وحكم ذاتي..".

وأشار قائلاً: إن المشكلة التي يعيشها أجيال الكتاب من الشباب، نابعة من صراع المصالح بين مختلف الرؤى والاتجاهات والاجتهادات الشخصية، تحاول تطويع الآخر بحسب وجهة نظرها، مع عدم وجود

الرؤية الواضحة في مستقبل هذه المجتمعات في عالم دخل ألفية جديدة مزحومة بصراع الثقافات، وتنوع قنوات الاتصال والانفتاح على حضارة الآخر... كذلك فإن هناك من الكتاب الشباب، من يستعجلون القفزات لا الخطوات، ويتلذذون بسماع عبارات التبشير والتعظيم وباتساع حجم حروفهم قبل نقاطهم، بما ينسيهم قلمهم الذي لا يزال رطباً، وفكرهم الذي ما زال يبحث عن المعرفة مضطرباً".

وتحدث الكاتب ماجد القطامي عن إحدى الأمسيات التي شارك فيها بالقاهرة منذ أشهر عدة، وتطرق فيها إلى تجربة منتدى المبدعين في الكويت، ورعاية الشباب المبدع في العالم العربي، مؤكداً أن المنتدى لم ينل خطة من الدعاية الإعلامية، رغم أهميته في ضخ أجيال جديدة إلى الساحة الثقافية.

وأشار أمين عام رابطة الأدباء الكاتب عبد الله خلف إلى إنجازات ملتقى المبدعين والذي بفضله ظهرت مجموعة متميزة من الشباب المبدع، وأكد خلف أن تجربة الرابطة مع المبدعين الشباب عرضت على اتحاد الكتاب العرب للاستفادة منها، وتحدث خلف عن بداية تأسيس هذا المنتدى حينما أفضت إليه الكاتبة ليلى محمد صالح برغبة الشيخة باسمه المبارك الصباح برغبتها في تشجيع ودعم المنتدى، ومن ثم رصدت جائزة في هذا المجال، وأن الفكرة كانت موجودة منذ عام ١٩٩٩، وتبلورت بعد سنة تقريباً. و أوضح خلف أن الكثير من أعضاء المنتدى هم الآن أعضاء في رابطة الأدباء كما توجه بدعوته إلى المؤسسات والاتحادات المختلفة بالاهتمام بالإبداع والمواهب الشابة.

كما تحدث الكاتب محمد الحداد عن مسألة صراع الأجيال تلك التي تم تداولها بكثرة في الآونة الأخيرة، موضحاً أن الانتماء لروح العمل هو الأساس الذي يجب الاعتماد عليه في الشأن الإبداعي، كاشفاً عن أهمية العمل الإبداعي التطوعي في إثراء الساحة الثقافية.

وتحدثت الكاتبة استبرق أحمد عن المواهب الاستثنائية وتمنت دعم وتشجيع، المنتدى من كافة مؤسسات الدولة، وأكد الكاتب محمد السعيد على دور الشاعر الكبير علي السبتي في استمرار أنشطة المنتدى.

وفي السياق نفسه تحدث محمد الحداد عن الإبداع ومن ثم ضرورة دعم المبدع من الداخل،وذلك لتشجيعه والوقوف إلى جانبه وقال: "نحتاج إلى المبدع الذي يظهر من خلال المؤسسات، وكذلك الذي يظهر من خلال العمل التطوعي، نحن نريد العمل الذي يؤدي إلى إنتاج أفضل مع التأكيد على الجانب التطوعي".

ومنتدى المبدعين يحمل الطابع الأدبي الثقافي وأنشئ تحت مظلة رابطة الأدباء في الكويت بهدف رعاية المواهب الأدبية الشابة للمحافظة على استمرارية مسيرة الأدب في المجتمع الكويتي، وهو مشمول برعاية كريمة من الشيخة باسمة المبارك الصباح.

والمنتدى يهدف لضم المواهب الأدبية بغرض تنميتها وتطويرها



وتوجيهها بحيث تصقل في مجال كتابة الشعر والرواية والقصة بكل أنواعها والتي تكتب باللغة العربية الفصحى فقط.

ويتضمن أنشطة عدة منها إقامة الأمسيات الشعرية والقصصية وتسهيل سبل نشر النصوص للأعضاء في الصحف والمجلات المحلية كما أنه يوفّر فرصة الاحتكاك مع الأدباء المخضرمين، والكتاب الكبار لمناقشة النصوص وأخذ الملاحظات والاستفادة من تجاربهم بالإضافة إلى الاجتماعات الأسبوعية التي تتضمن قراءة نصوص الأعضاء لتحفيزهم على الكتابة ومناقشة الكتب في القراءات العامة، وأيضاً استضافة بعض الشخصيات الأدبية والثقافية للاستفادة من تجاربها، وأنشطة أخرى مختلفة، كما يتجمع أعضاء المنتدى مساء كل يوم اثنين من الساعة السابعة مساءً في مقر رابطة الأدباء في الكويت في منطقة العديلية وأيضاً في مواعيد أخرى تحدد حسب الظروف مثل بعض اللقاءات والأمسيات.

وتتم منح العضوية لمن يسجل في المنتدى ويواظب على حضور الاجتماعات الأسبوعية والمشاركة في الفعاليات المختلفة وأيضاً يرحب بكل من لديه حب المشاركة في التفاعل الأدبي والثقافي بجدية.

وهنالك الكثير من التشجيع في المنتدى لتطوير أسلوب الكتابة والنشر عند كل شخص مع وجود مسابقة سنوية تحمل اسم راعية المنتدى للأعضاء، وتقدم فيها جوائز مالية مغرية لغرض زيادة التحفيز في المنافسة وهي مخصصة للأعضاء الكويتيين فقط.

وللحصول على عضوية المنتدى : تتم تعبئة استمارة خاصة عند سكرتير الرابطة مع إحضار نسخة عن نصين للكاتب في المجالات الذي يكتب فيها ويواظب على حضور الاجتماعات الأسبوعية والعضوية للكويتيين فقط ويمكن للجنسيات الأخرى الانتساب إليه.

كما أقام منتدى المبدعين برعاية وزير الإعلام الدكتور أنس الرشيد يوماً مفتوحاً حشدت فيه العديد من الفقرات منها تكريم الرشيد، والشيخة باسمة المبارك الصباح، والكاتب الكبير فاضل خلف كما استهل اليوم المفتوح نشاطه بفقرة موسيقية أحياها الموسيقار الشاب فيصل المغربي على آلة العود.

وألقى منسق عام المنتدى المبدعين الكاتب يوسف خليفة كلمة قال فيها:

"في هذا العام تم اختيار مسقط كعاصمة للثقافة العربية.. وفي عام ٢٠٠١ كانت الكويت كذلك وفيها تقدم الأستاذ وليد المسلم بفكرة إنشاء منتدى يهتم بالشباب ممن هم في بداية مسيرتهم الأدبية يقع تحت رعاية رابطة الأدباء في الكويت.. وتم بالفعل إنشاء هذا المنتدى.

الآن وبعد مرور خمس سنوات تقريباً ومع تدرج منصب التنسيق العام ما بين الأستاذ وليد المسلم والأستاذ حمد الحمد وآخرهم محدثكم! وبجهود أعضاء المنتدى وإبداعاتهم تعددت الإنجازات ما بين

إصدار كتاب إشراقات وتقديم جيل شباب ٢٠٠٠ كما يطلق عليهم إلى المجتمع الأدبي الكويتي والخليجي ابتداء من مملكة البحرين عن طريق النشر والمقابلات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية وإقامة الأمسيات المختلفة التي كان الشباب يشاركون بها أو التي كانوا يعدونها بأنفسهم".

وأضاف خليفة :

وقد كانت هنالك جهود لتعريف تلك الإبداعات إلى المجتمعات الأدبية العربيةمثل سوريا ولبنان ستحقق في أقرب فرصة إن شاء الله وما يدعو للفخر هو تطور هؤلاء الشباب ليسجلوا إبداعاتهم بكل جرأة بإصدار دواوين ومجموعات قصصية وروايات نالت إعجاباً محلياً وخارجياً.

الانجازات لم تتوقف .. ولا زال التنسيق لإصدار جزء جديد من كتاب اشراقات بصورة مختلفة مستمراً كما يسرني أن أعلن عن بداية تعاون بين المنتدى وبين الصفحة الثقافية في صحيفة القبس لإصدار صفحة ثقافية أسبوعية يحررها أعضاء المنتدى بأنفسهم. كل ما سبق وما سيأتي يعتمد على إرادة الشباب وإبداعهم الذي أشاد به الكثيرون ودّعمه ولعل أبرزهم أمين عام رابطة الأدباء الأستاذ عبدالله خلف.. والأستاذة ليلى محمد صالح.. ورفيق جلستنا.. الأستاذ علي السبتي.. والكثير لم يكن ليحدث لولا رعاية كريمة للمنتدى من قبل الشيخة باسمة المبارك العبد الله الجابر الصباح، التي فعّلت المنافسة بين أعضائه عن طريق إشهار مسابقة جائزة الشيخة باسمة المبارك العبد الله الجابر الصباح للإبداع الشبابي، الذي يسرني إعلان بداية قبول المشاركات بها لهذا الموسم ابتداء من ٤ مارس ٢٠٠٦ على أن تعلن النتائج في حفل خاص يقام في نهاية الموسم الثقافي".

وتضمن اليوم المفتوح أمسية شعرية أحياها الشاعر محمد المغربي الذي ألقى ثلاث قصائد متميزة كان أولها قصيدة عنوانها" على بعد برزخ منك "قال فيها:

خفف الوطء

لعل الريح تشتد فترمي خيمة الغفلة

علّ الدهر يلقي قناعه

علّ أناساً تصدق الهجس.

وعن كاهلنا المتعب تنساب الخطا.../

وفي قصيدة الاستحالة الخامسة" استعرض المغربي مفرداته الخاصة ليتحول صمته إلى همس يشيع في النفس الإحساس بالجمال رغم الألم فيقول:

في وحشة غربتك تصير إماماً للرؤيا

وتظل قلوب الناس لقلبك

ونضالهم نحوك

أما قصيدة "أحاول بالرسم أنثى" فقد توهجت فيها الرؤى من خلال فقراتها وعناوينها شعر " و "عين" و "أنف" هكذا ليقول الشاعر في فقرة "ضحكة"

رقص فوق نهايات الموج.



وريشة جن
تلمس قاع القلب
فيرتج الحذر

وكانت مقدمة اليوم المفتوح هي الكاتبة ميس العثمان التي ألقت كلمة أدبية قالت فيها: "إن الفكرة الأساسية أيها الأحبة من إقامة يوم مفتوح نن تخطيط وتنسيق وتنفيذ أعضاء منتدى المبدعين من الشباب هي بمثابة حملة إعلامية إعلانية لتجديد التعريف بمنتدانا الثقافي وأنشطته المتعددة على مدار العام".

صالح الحريبي يخصص جائزة للمبدعين الشباب :

كانت لفتة طيبة وتصب في معان عدة تخص الاهتمام بالثقافة والمبدعين الجدد، تلك التي أقدم عليها الفنان صالح الحريبي حينما خصص جائزة مقدارها ٥٠٠ دينار كويتي للأول في القصة القصيرة لشباب منتدى المبدعين الجدد و ٥٠٠ دينار كويتي للأول في مجال الشعر وذلك أثناء إقامة الشباب في منتدى المبدعين للقائهم المفتوح مع الأدباء الكبار.

والفنان صالح الحريبي كما قال عنه عبد الله خلف من المهتمين بالثقافة في كل صورها كما أنه يحفظ الشعرالعربي، ولديه حب شديد للمبدعين في كل المجالات الإنسانية، ولقد أبدى خلف سعادته بلفتة الحريبي الطيبة والتي تدل على حرصه في التمهيد لأجواء التنافس البناء بين الشباب المبدع.

"كليلة ودمنه" في دار الآثار الإسلامية :

استأنفت دار الآثار الإسلامية أنشطتها الثقافية وذلك من خلال عرضها لمسرحية.. "كليلة ودمنة . مرآة الملوك"... التي كتبها وأخرجها الفنان الكويتي سليمان البسام.

وفكرة المسرحية مستوحاة من حياةالكاتب الكبير ابن المقفع الذي نقل نص كليلة ودمنة "عن الفيلسوف الهندي بيدبا ومن ثم وضعه في صياغة عربية.

ويتمحور نص المسرحية حول مأساة ابن المقفع، وتعامله مع السلطة، ومن ثم نهايته المأساوية، وبالتالي الإسقاط الزماني، والمكاني الذي يكرر العبرة في حياة الأفراد والشعوب قديماً وحديثاً، كما وجد البسام أن القالب الشكسبيري هو أفضل قالب يمكن أن تصاغ فيه هذه المسرحية وعلى هذا الأساس جاءت المسرحية معبرة عن رؤية البسام، ومتناسبة مع روح التراث، والعصر الذي نحن بصدده.

ولقد عرض البسام الكثير من المسرحيات الجادة، والتي تهتم بالجانب الفكري والإنساني في حياة الشعوب.

الإعلان عن الفائزين في مسابقة حفظ الشعر العربي :

أعلنت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عن أسماء الفائزين في

مسابقة حفظ الشعر العربي، وذلك ضمن أنشطتها الثقافية والشعرية المتنوعة، والتي تسعى من خلالها إلى دعم اللغة العربية والمحافظة على الشعر بصفته "ديوان العرب" وتجديد دوره المعهود في ذائقة الأجيال.

وبهذه المناسبة أقامت المؤسسة حفلاً وزع فيه الشاعر عبد العزيز سعود البابطين على الفائزين الثلاثة الجوائز، وهم حسين محمد سليمان من جمهورية بنين، وكان ترتيبه الأول وحصل على مبلغ خمسمائة دينار كويتي، وحصل على المركز الثاني محمد عبد القادر الحسيني من جمهورية النيجر، وجائزته مقدارها أربعمائة وخمسون ديناراً كويتياً أما الجائزة الثالثة ومقدارها أربعمائة دينار كويتي فقد حصل عليها المتسابق أسامة فاروق عرابي من جمهورية مصر العربية.

وما يجب ذكره أن مسابقة حفظ الشعر العربي تنظمها المؤسسة في إطار تدريسها لعلم العروض وتذوق الشعر ويشترط في المتسابق حفظ عشر قصائد من عيون الشعر العربي.

منتدى الأدب الإسلامي يرثي الأمير الراحل :

نظم منتدى الأدب الإسلامي في وزارة الأوقاف أمسية في رثاء الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد الجابر"رحمه الله عنوانها" عظماء في مواكب الأدب" أحياها الشيخ الداعية أحمد القطان، والشيخ الداعية نبيل العوضي وأدارها الشيخ إبراهيم العجمي.

وأوضح الشيخ نبيل العوضي في بداية الأمسية أن الأمير الراحل ما رفع إلا لعزه وحبه لشعبه وقال: كان إذا أذن الفجر أيقظ أهله والحرس، وكل من عنده للصلاة، ثم سرد العوضي بعض الحكايات التي جاءت على لسان من شهدها والتي تدل على تواضع الأمير الراحل كما تحدث عن الخير الذي عم الأرض في عهده ليذكر إسهامات الراحل في تأسيس بيت الزكاة، وإنشاء أمانة الأوقاف، وهيئة خيرية عالمية وغيرها الكثير.

وتحدث الشيخ أحمد القطان إلى صفات الأمير الراحل من خلال ثلاث مقابلات حظي بها في حياته معه وقال: " أنتم تعجبون أننا نعيش زمن الألقاب.. ومع ذلك فقد ألغى الأمير الراحل السلام الأميري فوضع الناس السلام الوطني وألغى صورته من على العملة فرسم الناس صورته حياً وميتاً كما قرأ الشيخان بعض القصائد التي يرثي فيها الشعراء الأمير الراحل بجميل الكلام.

مصر

طالب الرفاعي شارك في الملتقى الدولي للترجمة في القاهرة:

شارك مدير إدارة الثقافة والفنون في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الروائي طالب الرفاعي في الملتقى الدولي الثالث للترجمة الذي أقيم في العاصمة المصرية "القاهرة" مشيراً إلى أن الوقت قد حان لكي يجتمع أناس



يدركون كم هي مهمة صعبة قضية الترجمة متمنياً إنشاء مؤسسة عربية حقيقية تعمل على تواصل كل الجهات التي تعمل في مجال الترجمة عربياً ودولياً، والتواصل مع دور النشر المهمة.

وقال الرفاعي: " إنا كعرب يجب أن نشعر بالخجل، عندما نعرف أن كاتبة مثل جماكي رولنغ مؤلفة سلسلة هاري بوتر للأطفال باعت من كتبها ٢٨ مليون نسخة أي ما يعادل كل ما أنتجه العرب لأكثر من مائتي عام مضت، في ما يوزع أكبر كاتب مثل نجيب محفوظ الحائز على نوبل ثلاثة آلاف نسخة.

ثم تحدث الرفاعي عن الكويت في مجال الفكر والثقافة والترجمة مؤكداً أن مسيرة الكويت بدأت قبل الاستقلال وذلك بإصدار مجلة العربي وفي عام١٩٧٣ تأسيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالإضافة إلى انطلاق سلسلة المسرح العالمي" و "عالم المعرفة" و "عالم الفكر" والعديد من الإصدارات التي وضعت الكويت في مصاف الدول المهتمة بالثقافة والفكر بكل مستوياته.

السعودية

معرض الرياض الدولي للكتاب:

تضمن معرض الرياض الدولي للكتاب في المملكة العربية السعودية العديد من الأنشطة الثقافية والأمسيات والندوات ومنها جناح التوقيع على الكتب والتعريف بها، وإيوان اليمامة الثقافي الذي يضم المحفوظات النادرة في شتى المعارف، وجناح النشر الشخصي والذي يقدم الفرصة للمؤلفين السعوديين لعرض كتبهم التي نشرت على حسابهم الخاص.

وعالجت ندوة عكاظ الثقافية التي أقيمت على هامش المعرض القضايا الراهنة في المشهد الثقافي والاجتماعي المحلي والعربي والعالمي بالإضافة إلى محاضرة عنوانها "القطاع الخاص والتنمية الثقافية" للشاعر عبد العزيز سعود البابطين و محاضرة عنوانها " الرواية السعودية من الشفافية إلى الكتابة" ألقاها الكاتب محمد عبد الله العباس، ثم محاضرة " الأثر الاقتصادي لمعرض الكتاب" للكاتب حسين بن علي شبكشي، وقراءات شعرية للشعراء جاسم الصحيح، وعبد الله الوشمي، ومحمد الألمعي، وهدى الدغفق، وهيا العريني، إلى جانب سبع ندوات أخرى في شتى المجالات الثقافية والفكرية، وسيقوم المعرض بتكريم الرواد السعوديين والذين قدموا إسهامات مهمة في مجال التأليف والشعر.

تونس

إحياء المئوية السادسة لابن خلدون :

أقامت وزارة الثقافة والمحافظة على التراث في تونس برنامجاً متعدد الجوانب يتضمن أكثر من ٦٠٠ تظاهرة وندوة ثقافية، وذلك لإحياء المئوية السادسة لوفاة العلامة التونسي عبد الرحمن بن خلدون.

والبرنامج ينظمه بيت الحكمة ..

في تونس حول البعد العلمي والإبداعي لفكر ابن خلدون من خلال مشاركة ٩٠ باحثاً من دول عربية وإسلامية وأوروبية.

وأوضح وزير الثقافة المحافظة على التراث في تونس محمد العزيز بن عاشق، أن ابن خلدون ولد في القرن الرابع عشر في المدينة العتيقة في حي تربة الباي، ومازال يوجد حتى الآن منزل أسرته وتلقى تعليمه، ثم تتلمذ على يديه العديد من العلماء في جامع الزيتونة في تونس.

وابن خلدون صاحب المقدمة الشهيرة أسس منذ القرن الرابع عشر الميلادي علم العمران الذي هيأ لتأسيس علم الاجتماع الحديث في القرن التاسع عشر.

البرنامج الذي أعدته وزارة الثقافة التونسية سينظم بالتعاون مع منظمات اليونسكو، والأليسكو، والإسيسكو، والمؤسسات الأخرى التي تهتم بسيرة ابن خلدون.

من سيرة الشاعر أحمد السقاف

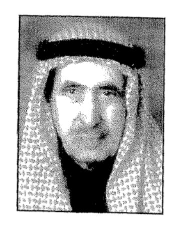
(إضافة)

طلب الأستاذ الشاعر أحمد السقاف إضافة هذه المعلومات حيث لم تتسع صفحة (حملة التقديرية) في العدد ٤٢٧ من البيان لسيرته الوافية ومؤلفاته العديدة:

في ديسمبر ١٩٥٧ كلفه رئيس دائرة المطبوعات والنشر آنذاك الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح السفر إلى بعض الأقطار العربية للتعاقد مع من يقع اختياره عليهم لإصدار مجلة ثقافية ملونة ضخمة، وفي مصر تعاقد مع نخبة ممتازة من المحررين والفنيين على رأسهم الدكتور أحمد زكي قدموا إلى الكويت ربيع ١٩٥٨ وصدر العدد الأول من مجلة "العربي" في ديسمبر من العام نفسه.

من مؤلفاته :

- المقتضب في معرفة لغة العرب
- أنا عائد من جنوب الجزيرة العربية
- الأوراق في شعر الديارات
- حكايات من الوطن العربي الكبير
- العنصرية الصهيونية في التوراة
- شعر أحمد السقاف
- صيف الغدر
- قطوف دانية عن الشعر الجاهلي
- أحلى القطوف عن الشعر الأموي
- أغلى القطوف عن الشعر العباسي
- الطُرَف في الملح والنوادر
- أحاديث في العروبة والقومية



حملة التقديرية

سيف مرزوق الشملان

وفاء لأولئك الرجال وعرفاناً لتلك الجهود التي بذلوها حتى استحقوا جائزة الدولة التقديرية، تنشر "البيان" نبذة من سيرتهم تحية لهم وتقديراً:

- سيف بن مرزوق بن شملان بن علي آل سيف.
- من مواليد الكويت منطقة شرق , ١٩٢٦
- تلقى تعليمه الأول في المدرسة المباركية.
- نشر كتاباته الأولى في مجلة "البعثة" التي يصدرها طلبة الكويت في مصر عام ١٩٥٢، ونال دبلوم الصحافة بالمراسلة من جمهورية مصر العربية.
- في عام ١٩٦٥ شرع في الإعداد لتنفيذ فكرة برنامج تلفزيوني تاريخي حمل عنوان "صفحات من تاريخ الكويت" كما قدّمه أيضاً، وقد استضاف من خلاله كبار الشخصيات الكويتية حتى تحول برنامجه إلى وثائق ناطقة، حيث ربط من خلاله المواطن الكويتي المعاصر بتاريخ وطنه.
- في عام ١٩٧٥ عيّنه الشيخ جابر العلي وزير الإعلام آنذاك مستشاراً في التلفزيون، وذلك لحضوره التراثي المهم.
- شارك في عدد من المؤتمرات الأدبية والتاريخية مثل مؤتمر المؤرخين العرب والأجانب بالدوحة.

من مؤلفاته :

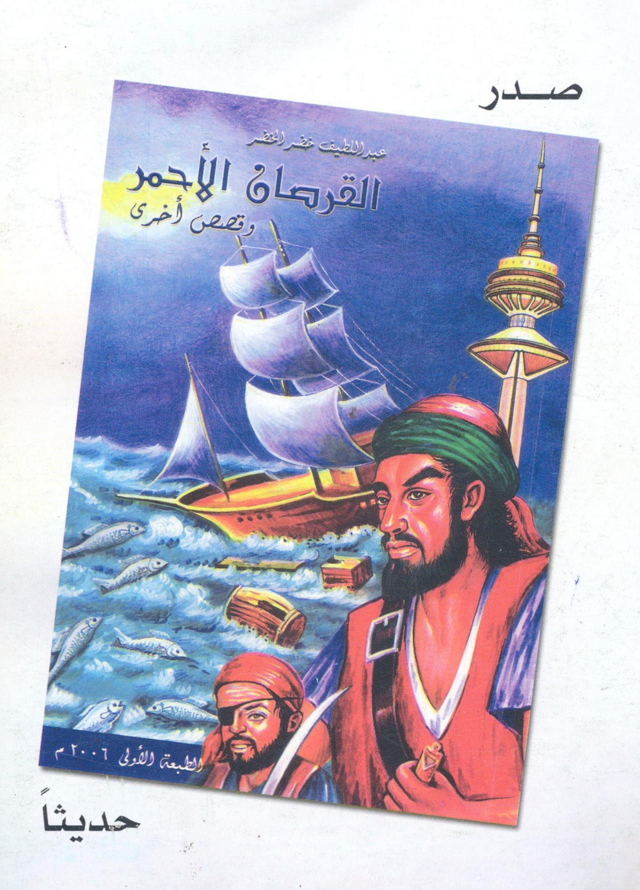
(١) من تاريخ الكويت.
- الطبعة الأولى القاهرة ١٩٥٩م.
- الطبعة الثانية الكويت ١٩٨٥م.

(٢) الألغاز الشعبية الكويتية.
- الطبعة الأولى ١٩٧٠م.
- الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.

(٣) تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي جزآن:
- صدر الجزء الأول ١٩٧٤م.
- صدر الجزء الثاني ١٩٨٥م.
- الطبعة الثانية ١٩٨٥م.

(٤) أربعون عاماً في الكويت - مذكرات فيوليت ديكسون- تقديم وتعليق سيف مرزوق الشملان ١٩٩٥م.
- له العديد من الكتب والمقالات التاريخية والتراثية منذ عام ١٩٥٠م.
- يملك متحفاً تراثياً في بيته زوده بالنادر من التحف والأواني القديمة، وما كان سائداً ومستخدماً في الحياة الكويتية القديمة.

صدر



حديثاً

وزارة الإعلام
مطبعة حكومة الكويت